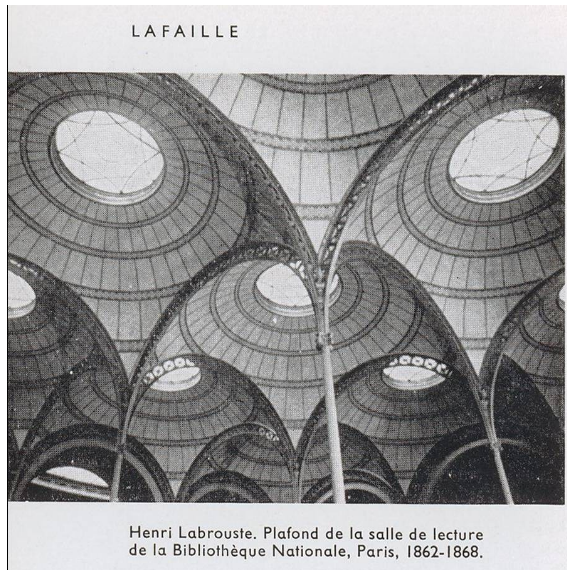
Istoria modernă şi contemporană

1.Premizele apariţiei arhitecturii moderne
În a doua jumătate a sec.XIX un rol însemnat în dezvoltarea industriei l-au jucat marile expoziţii internaţionale.Emulaţia şi concurenţa lărgeau necontenit gîndirea tehnică.Expoziţiile puneau construcţiei probleme noi :spaţii mari de acoperit,suprafeţe imense de iluminat,construcţii uşoare,montaj rapid,rezistenţă la foc.Debarasarea de adaosuri „estetice" făcea ca construcţia să aibă graţia şi eleganţa firească a structurilor naturale.Pentru majoritatea arhitecţilor timpului,arhitectura însemna zid de piatră cu goluri bine proporţionate tăiate în el.Apare prăpastia între gîndirea arhitecturală şi tehnică,între aspectul estetic şi structura construcţiei,ca rezultat se produce despărţirea academică a arhitecţilor de ingineri.Arhitecţii cu forme învechite ale stilurilor istorice,cu antichitatea grecească,iar inginerii cu experimentarea a noi sisteme,structuri,dominaţi de logică,raţiune,calcul matematic,simplitatea formelor.Necesitatea calculelor,folosirea geometriei şi a matematicii aduceau inevitabil o plastică nouă.În haosul estetic se făceau auzite şi glasurile lucide a cîtorva arhitecţi ce priveau cu realism epoca lor şi dezvoltarea tehnicii industriale-**Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc** (1814-1879)-arhitect,arheolog,geolog şi istoric francez,poate fi considerat unul dintre „ideologii" schimbărilor fundamentale.Academist hotărît, a refuzat să urmeze Ecolo des Beaux-Arts din Paris.A participat la restaurarea Bisericii Sainte Chapelle (paris,1840),sub conducerea lui F.L.Duban,fapt ce a constituit prologul unei lungi serii de lucrări similare,reprezintînd principala sa activitate.În 1840,Prosper Merimee,inspectorul Comisiunii Monumentelor istorice,l-a însărcinat să restaureze:Biserica Abaţiei din Vezelay,Biserica Saint Pere,Primăria din Saint Antonin/Tarn et Garonne;Bisericile din Poissy,Saint Nazaire,Carcassone şi Semur/Cote;Catedrala Notre Dame de Paris,Saint-Denis,Amiens,Chartres,Reims,Saint Sernin de Toulouse;Castelul Pierrefonds.A contribuit la restaurarea lui Neagoe Basarab din Curtea de Argeş,pentru care a fost decorat cu „Steaua României"(1878).Visa să dea monumentelor înfăţişarea lor originală,însă nu ezita să „corecteze" monumentele medievale,atunci cînd considera că meşterii marilor catedrale ...au greşit.El susţinea că orice arhitectură îşi are originea în structură.Principalele construcţii:Biserica Saint Denis-de-l'Estree;Imobil cu 3 etaje (rue de Liege,Paris);Catedrala protestantă (Laussane).A realizat împreună cu Merimee,un inventar al Monumentelor ecleziastice din Franţa.Între 1854-1878 a publicat 2 dintre cele mai impotante opera ale sale:"Dictionnaire raisonee de l'architecture francias du XI au XVI-eme siecle"(1855) şi " Dictionnaire raisonee de l'architecture francias de l'epoque carolingienne a la Renaissance".A fost profesor de istoria artelor şi estetică la Ecole des Beaux-Arts din Paris,citadelă academistă unde după o serie de lecţii strălucite,îşi dă demisia.Tipărirea cursului ţinut aici "Entretiens sur l'architecture "(1863-1872),a fost de o importanţă majoră pentru arhitectura modernă,fiind un veritabil manifest,ce a avut ecou în întreaga lume.Criticabil în restaurările sale,contradictoriu în opra sa construită,el a fost logic,raţional şi consecvent ăn opera sa teoretică,care rămîne cea mai importantă contribuţie a sec.XIX la definirea principiilor arhitecturale.Lucrarea a fost considerată drept opera fundamentală a concepţiei moderne despre arhitectură.Alte scrieri:"Lettre sur la Sicile" 1860,"Cite et ruines americaines" 1867,"Histoire d'une maison" 1873,"Histoire de l'abitation humaine dans les temps prehistorique" 1875,"Habitations modernes" 1877,"L'art russe" 1877,"Les eglises de Paris" 1883.
Henri Labrouste (1801-1875) – a fost un alt promoter al construcţiei din fier,deţinătorul "Grand Prix de Rome" în 1824.El afirma:"Forma trebuie să fie întotdeauna potrivită funcţiunii căreia i-a fost destinată".În 1830 Labrouste şi-a deschis propriul atelier în Ecole des Beaux-arts,însă abia peste 13 ani are prima comandă importantă.Labrouste este autorul celebrei Biblioteci Sainte-Genevieve din Paris (1843-1850) – operă cu faţade clasice,dar cu interiorul "revoluţionar",realizat graşie unei structuri metalice elegante de fier,de la fundaţii pînă la acoperiş.Această structură este aparentă în interior,combinîndu-se cu pilaştrii de piatră,autorul izbutind să reducă la minimum punctele de sprijin a sălii de lectură.Labrouste a mai realizat în Paris pentru Napoleon III-lea,Biblioteca Imperială,devenită *Biblioteca Naţională* din Paris,1858-considerată capodoperă în opera arhitectului.Biblioteca prezenta un program cu totul deosebit:rafturile cu cărţi se găseau chiar în sala de lectură,depozitul devenind centrul întregii compoziţii.Interioarele sălilor de lectură erau acoperite de cupole din teracotă şi laminate printr+un ingenios system de nervure de fier acoperite cu sticlă prevăzute mari iluminatoare,sprijinite pe o structură metalică uşoară,ce se descarcă pe fine coloane canelate de fontă,ceea ce reuşea să închidă

printr-o structură uşoară un spaţiu enorm.Soluţiile erau neobişnuite,anticipînd cu mult epoca sa:folosirea grilelor la pardosele(pentru a asigura iluminarea celor 5 nivele de sus pînă jos),folosirea scărilor şi a pasarelelor(pentru uşurarea circulaţiei).Utilizarea fierului şi a sticlei a conferit celor două biblioteci o nouă spaşialitate a vastelor interioare,ăn care subţiri coloane metalice susţin cupolele-luminatoare se pierd în interioare de largă continuitate spaţială.



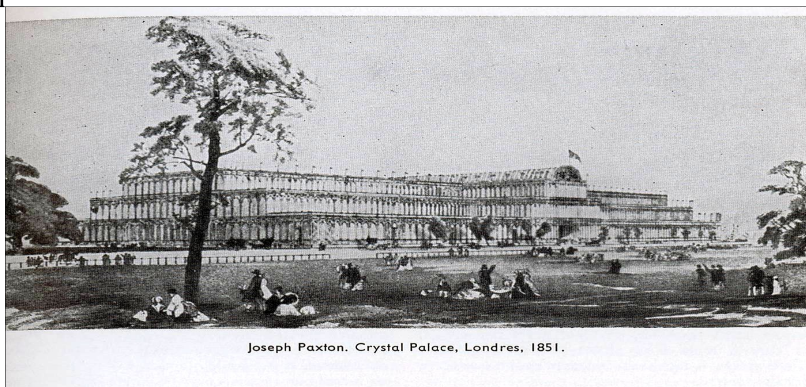
Henri Labrouste. Plafond de la salle de lecture de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1862-1868.

Arts and Crafts (arte şi meserii)-mişcare engleză neoromantică din a doua jumătate a sec.XIX,ce a exercitat o mare influienţă asupra arhitecturii şi artelor mondiale,aflîndu-se pe bună măsură la baza artei 1900,a funcţionalismului sau a industrial design-ului.Mişcarea a fost fondată în 1861 la Londra de William Morris,artist plastic,architect,poet şi gînditor socialist-utopic,prin înfiinţarea Societăţii Morris,Marshall şi Faulkner pentru producţia artistică a obiectelor casnice.Teza principală a m işcării era:"Arta trebuie să slujească poporul şi nu doar o elită de rafinaţi.Soluţia propusă pentru atingerea acestui ţel era însă utopică,de tip romantic:întoarcerea la formele artizanale,medievale,gotice,socotite ca treaptă supremă artistică şi social-istorică.Ideologia mişcării a fost plină de contradicţii,între poziţii moderne,revoluţionare şi cele istoriciste,medievale.Un punct de culme al evoluţiei mişcării a fost atins în 1888,odată cu înfiinţarea de către Charles Robert Ashbee a Societăţii expoziţiilor de arte şi meserii ("Arts and Crafts Exhibition Society").Concepţia mişcării a înrîurit cele mai variate domenii artistice:de la obiectele de uz casnic şi grafica tipăriturilor,pînă la arhitectură.Un ansamblu reprezentativ pentru tendinţele sale a fost Casa roşie,numită astfel după parametrul exterior din cărămidă aparentă,construită în 1860 de Ph.Webb pentru Morris,aproape de Londra ,la Bexley Heath.Vila deşi inspirată din vechile conace de ţară englezeşti,este originală şi a constituit lungă vreme un model de concepţie funcţionalistă,în care plastica exterioară este determinată de organizarea spaţială interioară.Treptat mişcarea a început să decadă,poziţiile sale fiind infirmate de dezvoltarea generală industrială a societăţii.

2.Arhitectura inginerilor

Începutul sec.XIX este caracterizat de un proces rapid de industrializare care se va reflecta şi în arhitectură,prin majore mutaţii pe plan constructiv şi estetic.Apariţia în principalele ţări industrializate,Anglia şi Franţa,a unor materiale,cum ar fi oţelul şi sticla,produse pentru prima oară în cantităţi mari şi preţuri reduse schimbă direcţia devenirii arhitecturii.Fierul –materialul viitorului-uşor,rezistent,maleabil,lesne de prelucrat în fabrici în elemente standartizate,lesne de mantat pe şantier,acoperă spaţii tot mai mari:

-1779-primul pod de fier le Severn,31m


Joseph Paxton. Crystal Palace, Londres, 1851.

-1796-podul Sunderland peste rîul Vierre,72m
-1801-podul Telford peste rîul tamisa,183m
-1836-podul peste rîul Avon,214m
Combinaţia sticlă-oţel dădea posibilitatea unei luminări masive a spaţiilor interioare.Arhitectura inginerilor a început odată cu ***Crystal Palace*** din Londra,realizat de grădinarul **Joseph Paxton** şi inginerul **Charles Fox** în 1851,care avea mai mult valoare de manifest,decît arhitectonică.Crystal Palace din Hyde Park din Londra a fost proiectat timp de 8 zile,avînd la bază metoda ridicării serelor,elaborate pe principiile severe ale lui Laudon.Proiectul lui Paxton care a ieşit cîştigător la concurs cu 245 participanţi,a fost terminat într-un timp recor-elementele prefabricate au fost montate în mai puţin de 4 luni.Construcţia creată pe baza modulului planimetric(2,44m)cu latura de 7m,era caracterizată de alternanţa a 5 nave principale de mari dimensiuni şi alte spaţii mai mici.La nivelul superior,corespunzător spaţiilor mici,se aflau galerii legate transversal.Disimetria produsă de intrarea principală,descentrată faţă de axul longitudinal,nu era perceptibilă.Învelişul clădirii constituia cc.93 mii m² de sticlă.Dacăproblema ventilaţiei a fost rezolvată,acumularea căldurii crea mari dificultăţi.John Ruskin considera că Palatul de Cristal,deşi este”cea mai mare seră construită vreodată,reprezintă un ordin de arhitectură totalmente nou”.După încheierea Expoziţiei Crystal Palace a fost demontat şi transportat în Sydenham,unde a fost montat şi a stat pînă la incendiul din 1936.Arhitectura metalică a sec.XIX a fost tributară expoziţiilor universale,care deveneau locul experimentării ideale pentru noile tehnici de construcţie.După triumful primei Expoziţii Universale de la Londra din 1851(6mln de vizitatori),în 1855 s-a deschis o primă Expoziţie la Paris.Le Palais de l’industrie de Viel,construit cu această ocazie,a fost o mică replică Palatului de Cristal,aducîndnoutăţi prin folosirea scoabelor metalice şi a sticlei intercalate.Clădirea centrală avea 48m contra 22m a Palatului de Cristal.Pînă la sfîrşitul secolului expoziţiile universale se succedau în cele două capitale.În 1862 are loc a III-a Expoziţie Universală la Londra,a IV-a la Paris în 1867.Terenul cel mai potrivit pentru a IV-a Expoziţie Universală a fost le Champs de Mars,care trebuia să devină locul permanent pentru astfel de manifestări.Un tînăr inginer de 35 de ani,**Gustave Eiffel**,s-a manifestat împreună cu Krantz „la Gallerie des Machines”.Altă „La Gallerie des Machines” a fost remarcată la Expoziţia Universală din Paris în 1878.Extraordinara „La Gallerie des Machines” a fost construită de arhitectul **Ferdinand Dutert** (1845-1906) şi inginerul **Victor Contamin** (1840-1893) pentru Expoziţia Universală din Paris din 1889-era un vast complex dinamic,luminos,cu dimensiuni uriaşe,de 115*420*45m,acoperit cu 23 de arce îmbulonate,cu 3 cerniere.Articularea mobilă a arcelor la fundaţii,permitea absorbirea dilatărilor generale de variaţiunile de temperatură.Interiorul ritmat de arce gigantice,care păreau a se sprijini într-un punct,i-a impresionat profund pe vizitatori.Galeria Maşinilor nu a fost numai încăpere pentru a demonstra mecanisme,ea însăşi era „mecanism expoziţional”.A fost demolată în 1910.
Turnul Eiffel –maxima împlinire a inginerişor,turnul care avînd 300m înălţime,era în 1889 cea mai înaltă construcţie din lume.Realizat de către Gustave Eiffel (1832-1923) pentru Expoziţia Universală de la Paris,turnul comemora un secol de la Revoluţia Franceză.În 1886 comitetul word Fair,în frunte cu Ministrul Comitetului Lockroy,a anunţat un concurs pentru desidn-ul unui turn ce urma să comemoreze Expoziţia din 1889.Printre cele 107 de proiecte propuse,cel prezentat de echipa lui Gustave Eiffel a cîştigat.Deja în 1884,doi ingineri Maurice Koechlin şi Emile Nougier,au avut imaginaţia turnului de 300m.Ei au făcut design-ul unui turn compus din 4 coloane separate la bază şi unite la vîrf,această construcţie a fost patentată de Eiffel în 1884,cîteva schimbări adiţionale,”în stil”,au fost propuse de

arhitectul Stephen Sauvestre care a adăugat arcuri,ornamente şi bolţi la fiecare nivel şi un vîrf de formă rotundă,cîteva dintre care au fost acceptate.Construirea turnului a început în ianuarie 1887,fundaţiile sale s-au realizat la cîţiva metri sub nivelul stăzii,fiind finisate în 5 luni.Pe fundaţii au fost aşezaţi 16 pilaştri de sprijin şi pe fiecare 4 din aceştia s-a fixat cîte un pilon,care formau baza nivelelor superioare ale turnului.Pentru a ridica primul nivel,constructorii au utilizat schele din lemn şi cricuri hidraulice.Într-un timp record-2 ani,2 luni,5 zile-la 31 martie 1889,întreaga construcţie a fost finisată,iar Eiffel a fost distins cu Legiunea Franceză de Onoare.Turnul prezintă peste 18mii piese,iar peste 2,5mln de piloni mici asamblează părţile turnului.Turnul cîntăreşte cc.10mii tone,iar partea metalică cc.7mii tone.Trebuiesc urcate 1665trepte pînă în vîrful acestuia,astăzi turnul măsoară 320m cu o antenă radio în vîrf.Primul nivel al turnului situat la 57m faţă de nivelul solului,adăpostind la sfîrşitul sec.XIX un restaurant,astăzi-un oficiu poştal.Cel de-al 2-lea nivel este la 115m,fusese gazda ziarului „Le Figaro",astăzi-a faimosului restaurant"jules verne".Al 3-lea nivel ,localizat la 274m,este un punct de scrutin care poate oferi priveliştea Parisului unui număr de 800 de oameni concomitent.
Gustave Alexandre Eiffel s-a născut la Dijon,Franţa,a absolvit cursurile Şcolii Centrale de Artă în 1855,a fondat şi a dezvoltat o companie specializată în proiecte metalice structurale.Eiffel a proiectat poduri şi apeducte în Franţa,structura Statuii Libertăţii din SUA,a asistat proiectul gării Pest din Ungaria.În 1887,Eiffel a participat la construcţia stavilarelor Canalelor Panama.După eşecul proiectului,s-a retras din afacere.În ultimii 30 de ani,Eiffel şi-a găsit noi pasiuni,a devenit interesat de aerodinamică,radiotelegrafie,meteorologie.A construit 2 tunele de vînt,unul se foloseşte şi astăzi.Eiffel a murit în decembrie 1923,la vîrsta de 91 de ani,în 1930 lîngă turnul Eiffel a fost aşezat bustul său,monument de Antoine Bourdelle.

3.) Şcoala din Chicago

1. Importanţa Şcolii din Chicago
2. Chicago în a II-a jum a sec XIX
3. Reprezentanţii : Henry Hobson Richardson, William Le Baron Jenny, Louis Henry Sullivan şi Dankmar Adler şi alţii
4. Urmările expoziţiei columbiene di 1893.

Şcoala din Chicago – mişcare ce a pus bazele arhitecturii moderne, pe la 1880 – 1900, ptin regăsirea acordului dintre expresia formelor şi structura tehnică a edificiului.În America a avut loc prima încercare de a da structurilor metalice o formă arhitecturală simplă şi clară, economică şi funcţională, eliberată de tirania formelor istorice. Arhitecţii foloseau cea mai avansată tehnică existentă – cea a construcţiilor de poduri şi a clădirilor industriale – inventau un nou tip de fundaţie şi un nou tip de fereastră – orizontală. Deşi arhitecţii Şcolii din Chicago construiau imobile cu program diferit, şi în oraşe diferite, centrul activităţii era Chicago, iar cel mai fregvent tip de clădire construitera cel de afaceri.

Caracteristic pentru Şcoala din Chicao era faptul că, problemele artistice şi funcţionale erau rezolvate în strînsă legătură cu succesele inginereşti.

Avantajele scheletului metalic:

1.Carcasa permite o deschidere mai mare , ceea ce dezvoltă planul liber
2. Mărirea suprafeţei de sticlăpermite iluminarea mai bună a clădirilor
3. Rapiditatea adunării elementelor din metal
4. Planşeul dintre etaje format din elemente din ceramică cu goluri prefabricate este rezistent la foc.

În a doua jum. A sec. Al XIX-lea oraşul atingea un ritm de dezvoltare uluitor ca urmare a industrializării agriculturii.În acea perioadă Chicago putea fi numit oraşul superlativelor. În Statele Unite , ţinea prima poziţie în materie de producţie a fierului, oţelului, a maşinilor agricole, a mobilei, constituia răscrucea drumurilor feroviare şi cel mai mare port interior din ţară. În 1871 a avut loc un incendiu ce distrusese aproape tot oraşul ce a dus la criza catastrofală economică din 1873. După 1880 a început

marele BOOM de afaceri.Cîteva personalități inteligente nu au pierdut şansa de a se manifesta în urma acestor catastrofe. Pragmatismul arhitectural era resimțitca expresie a mentalității proprie doar Chicago. Compania de construcții, mai ales a aşa-numitelor „Buildinguri de afaceri”, a căpătat dimensiuni şi viteze neobişnuite.

Cel mai însemnat predecesor al şcolii din Chicago a fost Henry Hobson Richardson. După ce a învățat la universitatea Harvard el a plecat, în 1858, la Paris, unde a învățat la şcoala de arte frumoase. A lucrat apoi cîtva timp în atelierul arhitectului francez Henry Labrouste. Întors în America în 1865 el a trecut printr-o perioadă eclectică, ajungînd, în 1880, la o viziune proprie, originală ce a reprezentat apoi unuldin principalele izvoare ale arhitecturii americane moderne.

Lucrarea care ia încoronat opera, a fost *Antrepozitele magazinului Marshall Field.* Construcția a fost realizată în mod tradițional, din zidărie portantă, fără schelet metalic.Caracterul fațadei este dictat de funcția clădirii- depozit en gros : parterul destinat păstrării mărfii, este evidențiat orizontal şi are goluri caracteristice clădirilor utilitare.Nivelele următoare, cele destinate cumpărătorilor, sunr grupate pe verticală şi sunt caracterizate de forme masive festive în arc semicircular. Nivelulde sus are destinație tehnicăşi conține un ritm de goluri indiferent, monoton.Începută în 1885 şi terminată după moartea arhitectului în 1887, clădirea se caracterizează atît prin simplitatea monumentală şi logica compozițională a formelor, cît şi prin marea economie de decorație. Magazinul a fost demolat în 1930.

Primul „zgîrîie nori” modern, un imobil cu zece etaje destinat birourilor societății de asigurare Home Insurence, avînd schelet de oțel învelit în zidărie cu caracter istoricist, toate vamerele luminate la maximum prin ferestre mari şi fiind totodată reuistent la foc, a fost ridicatîn anii 1883 – 1885. Lucrarea era primul exemplu de ceea ce se va numi mai tîrziu Chicago – Construction, iar autorul ei, William Le Barn Jenny, va fi socotit şeful şcolii şi reprezentantul unei direcții de dezvoltare a şcolii. El studiase la Şcoala centrală de Arte şi Meserii din Paris în anii 1854 – 1856, servise apoi în vremea războiului de Secesiune, stabilindu-se în 1886 în Chicago.

Leiter Building, 1889, un mare magazin cu 8 etaje, prima construcție din lume, în care scheletul metalic a înlocuit absolut toate zidurile portante, exterioare şi interioare, prima expresie directă a osăturii rectangulare, în plastica exterioară a arhitecturii, ceea ce a dus totodată la naşterea ferestrelor mari, oriuontale, ce vor fi numite apoi „Chicago Windows”.

Cea mai reprezentativă figură a şcolii şi totodată unul dintre teoreticienii de seamă a funcționalismului, a fost Louis Henrz Sullivan. După studiile făcute la Institutul Politehnic din Massachusetts şi un an în atelierullui William Le Baron Jenny la Chicago, el a plecat în Europa, vizitînd Italia şi Franța şi învățînd la Şcoala de Arte frumoase din Paris, în atelierul lui Vaudremer. Revenind la Chicago, a fost angajat de arhitectul Dankmar Adler, al cărui asociat avea să devină în 1881,la numai 24 de ani. Adler, un inginer eminent şi un arhitect capabil, cel care a rezolvat problemele acusticii, a fost eclipsat de strălucitul Sullivan.

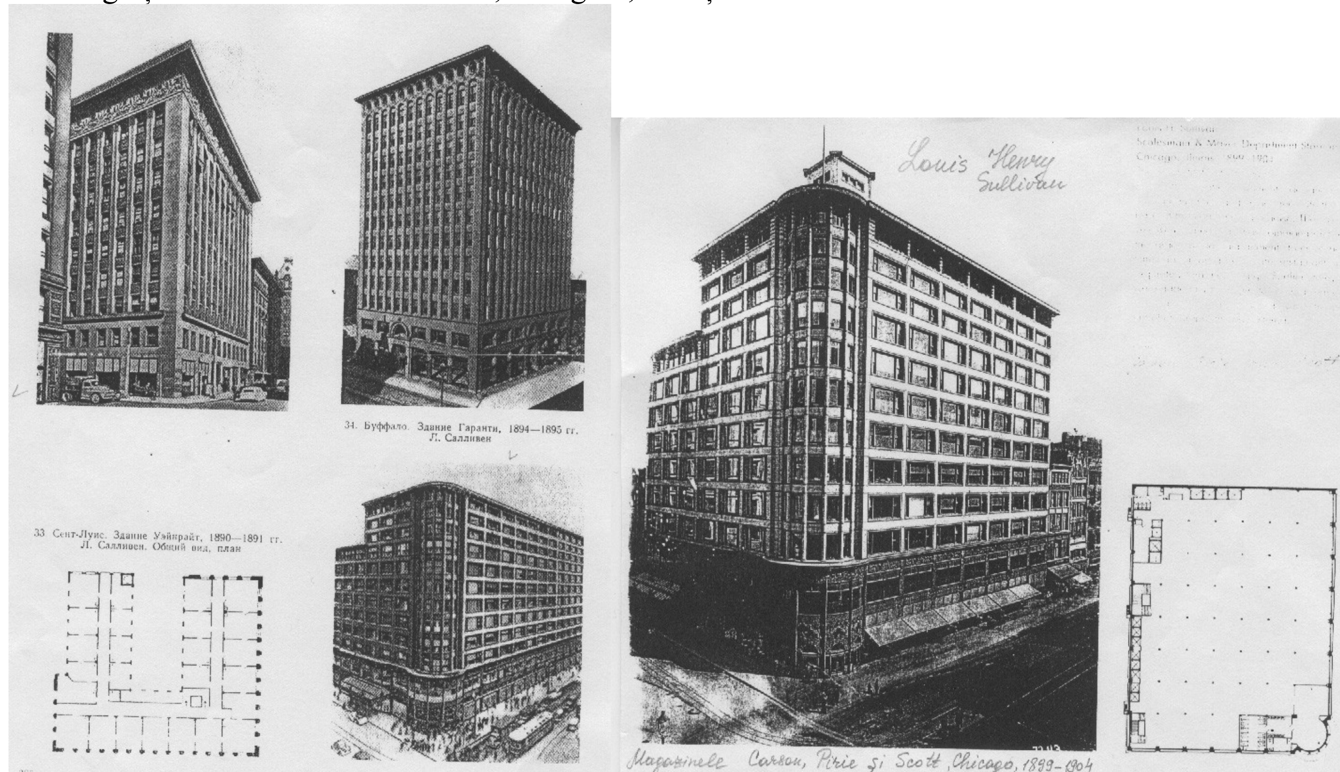
Auditorium Building – imobil ce a influiențat dezvoltarea culturii oraşului Chicago atît din punct de vedere ideologic, cît şi tehnic. Această primă operă a cuplului, Louis Henry Sullivan şi Dankmar Adler, mărturisea fericita combinație dintre geniul tehnic şi organizatoric al lui Adler şi marea fantezieartistică a lui Sullivan. În cadrul acestei lucrări, arhitecții au creat poate cea mai grandioasăsală de spectacole din acea vreme, sala de concerte pentru 2500 de locuri putea fi transformată în sală pentru adunări cu 7000 de locuri.

Dacă inventarea „zgîrîe nori” nu-i aparține lui Sullivan, cu certitudine î-l putem „învinui” pentru elaborarea limbajului arhitectural ce ține de carcasul înalt. Wainwright Building(1890-1891) este prima exprimare a acestui limbaj, în primul rînd prin refuzul cercevelei de fereastră. Fațadele sunt împărțite de imposte în relief finisate cu cărămidă, lipsesc arcadele.Cercevelele sunt adîncite şi finisate de teracotă în aşa fel , ca sădea impresie de contopire cu sticla.

In 1895-1896 Sullivan îşi îmbunătățeşte expresivitatea formulei sale în Guarantee Trust Building – vestit mai ales prin piloții vițibili de la parter, nivelul acesta fiind total vitrat, imobil ce reprezintă punctul culminant al operei şi realizarea principiilor sale.

Printre ultimele lucrări create de Sullivan după despărțirea de Adler, se mai numeră 2 opere remarcabile din Chicago: Gage Building, 1898 şi, marile magazine Carson, Pirie and Scott, 1899-1904care a marcat o schimbare însemnată a arhitectului. În afară de colțul rotund, impus de proprietari şi care strică perfecția compoziției, magazinele Carson, Pirie and Scott reprezintă unele din capodoperele şcolii, ca şi ale arhitecturii americane în general.

Un eveniment ce a contribuit la înăbuşirea arhitecturii americane de avangardă de un val de academism a fost şi faimoasa Expoziție Mondială Columbiană de la Chicago din 1893, unde se făcuseră adevărate reconstituiri: de la construcțiileRomei imperiale,pînă la ale Veneției medievale. Expoziția a marcat începutul sfîrşitului cercetărilor întreprinse de Şcoala din Chicago, riguroasa ei estetică strcturală fiind înghițită de eclectismul istoricist, retrograd, reacționar.



5.) Art Nouveau înarhitectură.Belgia şi Franța.

Art-Nouveau, nume generic al stilului primei faze a modernismului,chiar dacă a durat două decenii, a constituit o punte netă între civilizația veche şi cea nouă.Europa secolului al XIX-lea putea fi asemuită unui teatru. Noile forme de viațămodernă, capitalistă, au generat atmosfera, canalizînd gîndirea artistică a epocii spre ideea reînnoirii. Art- Nouveau – un curent al frumuseții stilizate, uneori utopice, dar expresie acută a „bucuriei de a trăi”.Promotorii Artei 1900 au acordat arhitecturii un rol prioritar, refuzînd ierarhia artelor. Arhitectura se manifesta prin forma obiectului, decorațiunea, mobilierul, desighnul domestic, pînăşi unele detalii vestimentare abundau în acea perioadă de elemente de inspirație vegetală,animală sau antropomorfă. Important pentru noul stil a devenit sloganul lui Henry van de Velde „Înapoi spre natură”.Noua generație a recreat o nouă imagine a lumii, urmărind să redefinească „frumosul” şi să deschidă artei noi perspective, în lumina reconsiderăii trecutului ptin cheia modernității.

Spre 1900,s-au format mişcări de avangardă artistică care au avut dreptscop schimbarea modalităților de expresie şi, în esență, a finalității artei. Mulți cercetători consideră că unul din invarianții stilului e determinat de reacția eclectică. Stabilirea unor particularități comune este dificilă.Dacă comparăm lucrările unor maeştri vestiți cum au fost Victor Horta, Antonio Gaudi, Charles Rennie Mackintoshsau Josef Hoffman, observăm în afara invarianților stilistici, o diferențiere.

Caracteristicile de bază:

- tematica naturalistă(flori , animale)

- folosirea motivelor iconice şi stilistice din arta extremului orient;
- utilizarea unor elemente morfologice, precum arabescurile liniare şi a unui repertoriu cromatic bazat pe ritmuri generate decurbe şi contracurbe, spirale , volute,şi predilecţia în ceea ce priveşte culoarea, pentru tentele reci,liniştite, transparente asonante, dispuse în mod plat sau cu venaturi, irizaţii şi sfumaturi;
- neacceptarea proporţionării sau echilibrului simetric şicăutarea de ritmuri muzicale cu marcate dezvoltări în înălţime sau în lăţime şi înclinate spre ondulări şi sinuozităţi;
- evidenţa constantă a comunicării prin empatie a unui sens de agilitate, elasticitate, lejeritate, tinereţe,optimism.

Expresia Art-Nouveau a fost folosită de belgieni, încă din anii 1880,în revista „Arta modernă" a grupului „Les XX", susţinutăde avocaţii Octave Maus şi Edmond Picard. Numele s-a impus graţie lui Francois Samuel Bing,care şi-a denumit galeria deschisăla Paris, în 1895, Art nouveau.

Într-un context europeancare va deveni mondial, în care procesul de industrializare avea să aducă sensibile modificări semnificatului şi finalităţii artei, amendatăde un nou orizont social, avea să se nască, aproape simultan,print-un complex fenomen de „fazare", un nou stil ce va fi denumit în Belgia „Style coup de fouet" sau „Line belge", în Franţa „Art Nouveau" sau „Style Guimard", în Germania „Jugendstil" sau „Neustil",în Italia „Stile Floreale" sau „ Stile Liberty", în Anglia „Modern Style" sau „ Studio Style", în Scoţia „ Glasgow Style", în Spania „Modernismo" şi în Catalonia „ Arte Joven", în stateleUnite „ Tiffany Style",în Japonia „Siro-Uma", în Finlanda „Stil Kalevala", în Olanda „Nieuwe Kunst", în Rusia „ Mir Iskusstva" şi în Romînia „stil Ion Mincu" sau „Neoromînesc". Este vorba de despre acelaşi stil, sau de subvariante stilistice, care a primit denumiri diferite.

Se poate afirma că arhitectura Art Nouveau a începutcu operele lui Hankar şi Horta. Una dintre cele mai comentate opere ale perioadei de „invenţiune" stilistică a fost casa inginerului Tassel din rue de Tourin din Bruxelles, realizatăîntre anii 1892-1893. Casa este rezultatulunei profunde meditaţii întru realizarea unei noi arhitecturi,cu oputernică forţă de convingere,liberă de orice formă de istoricism, dar stăpînită perfect, pînă la ultimul detaliu.Modul de articulare a suprafeţelor şi a dispunerii volumelor în spaţiu sunt novatoare, părăsind orice amintire istoricistă. Nimeni nu a mai stăpînit pînăla Horta , cu atîta libertate, spaţiul interior. La această casă privată fierul a fost folosit, în acelaşi timp, atît ca element de structură cît şi ca element decorativ.După acest experiment, Horta va reuşi să utilizeze structura metalică şi la Casa Poporului din

Bruxelles(1899). Structura reticulară a edificiului, ce califica decorativ spaţiul într-o perfectă unitate cu elementele decorative,avea, aşa cum spunea Giulio Carlo Argan, „faţada modulată în raportcu spaţialitateapieţii din faţă,transformată într-o diafragmă traforată, de mare sensibilitate în relaţia cu atmosferaşi lumina". Probabil pentru prima dată în lume, a fost folosit planul liber, fiecare etaj avînd o distribuţie independentă, determinată de stricte necesităţi funcţionale.

Casa şi atelierul Victor Horta.

Franţa a avut şi ea o contribuţie majorăla apariţia ţi „universalizarea" noului stil. La baza ideologiei stilistice un rol important l-a avut demersul plastic al lui Toulouse-Lautrec,precum şi înfloritoarea „ şcoală" de la Nancy în frunte cu Emil Galle. Capitală indiscutată a „artelor",loc în care au avut loc toate „revoluţiile" din domeniul vizualităţii,Parisul avea să contribuie şi el la marele „ concert" al Art-Nouveaului ,folosind spre deosebire de scara relativ modestă a Belgiei, scara unei mari puteri.

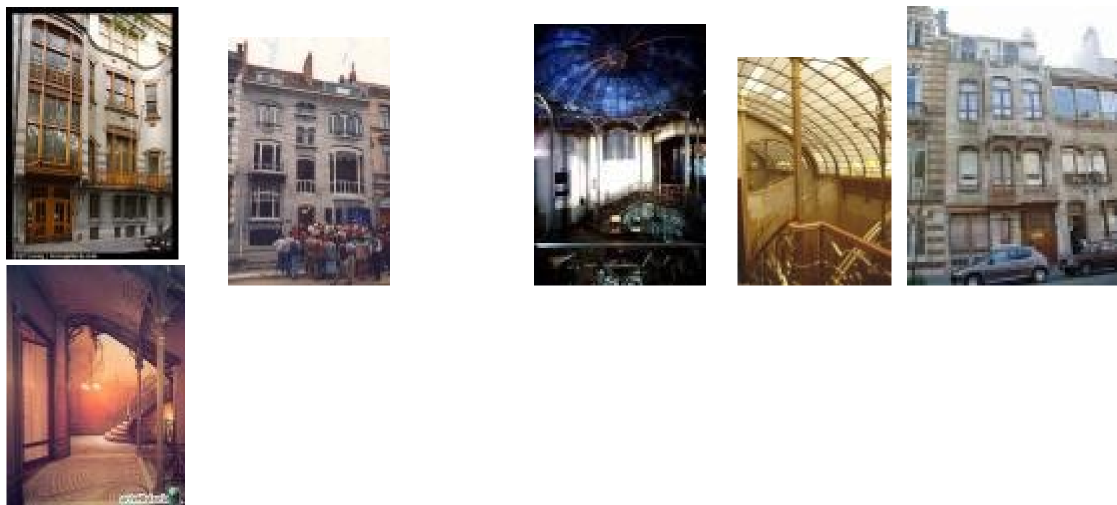
Figura cea mai interesantă a Art Nouveau-ului francez a fost arhitectul Hector Guimard(1867-1941),cel ce avea să dea lovitura de graţie moribundului eclectism clasicizant. Despre el, Bruno Zevi spunea că „animează staţiile de metrou parizian cu blazoane de forme curgătoare şi lampioane stelate sau în formă de orhidee; vivace în desenul unei măsuţe sau al unui grilaj, este însă cert la scara construcţiilor, de la Castel Beranger la Castel Henriette, el adjectivează cu stranii şi fastidioase organisme arhitectura pe care nu reuşeşte să o domine." Staţiile sale de metrou parizian,opere fundamentale, exprimă,pentru acest nou program maxima împlinire formală a Art Nouveau-ului.

În opera lui Guimard, Kenneth Frampton identiica trei etape,trei stiluri:un stil nonşalant,rustic, ca la „chaleturile" de la ţară construite între anii 1899-1908, reprezentat de Castel Henriette, realizat în anul 1900;al doilea stil este un stil urban, cu zidăria din cărămizi îngrijit fasonate şi sculptate, aşa cum îl găsim la propria-i casă pariziană din avenue Mozart,construităîn anul 1910; şi în fine, al treilea stil,

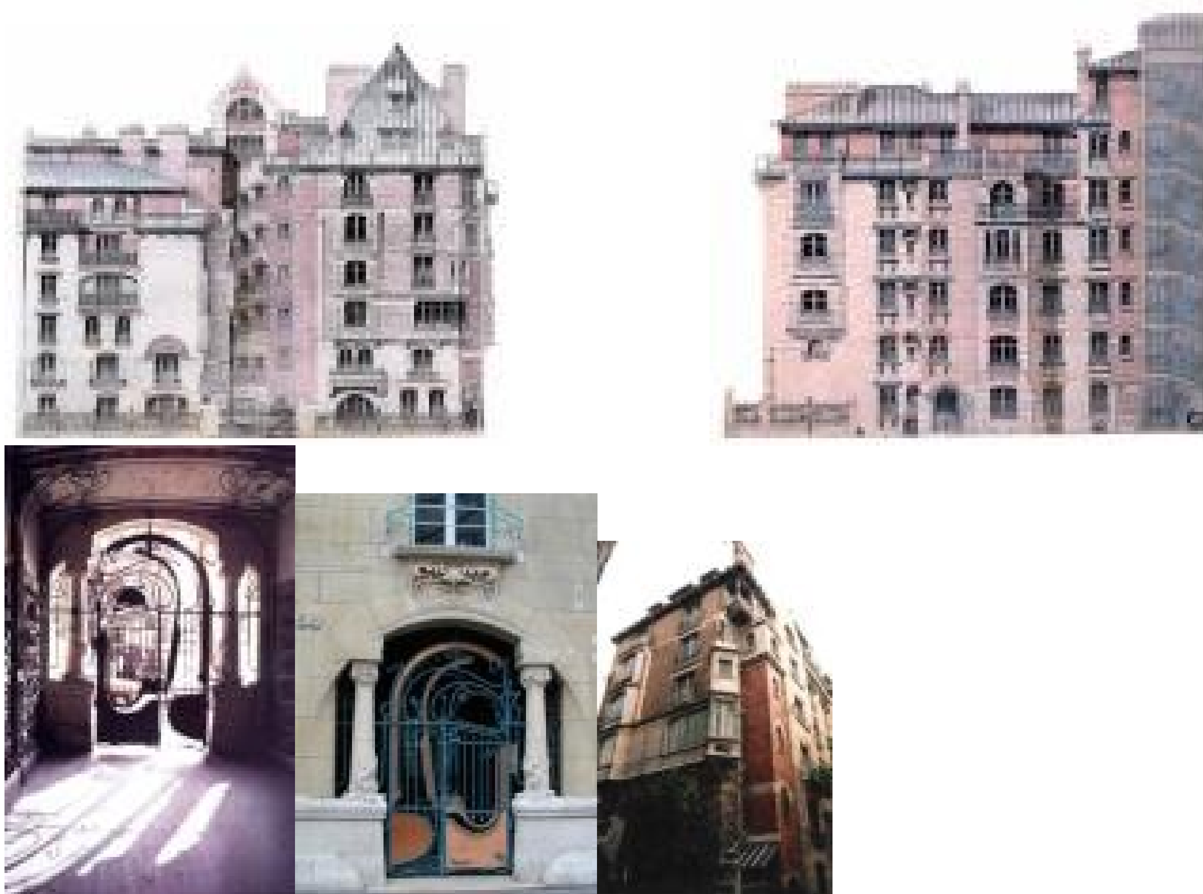
caracterizat de utilizarea unui material compozit, din fier şi sticlă, cu care realizează fantasticile stații ale metroului din Paris.



Hotel Tassel



Hotel Solvay casa Horta atelier



Hotel Beranger

6.) Art Nouveau înarhitectură. Rusia ,Scoția.

Art-Nouveau, nume generic al stilului primei faze a modernismului,chiar dacă a durat două decenii, a constituit o punte netă între civilizația veche şi cea nouă.Europa secolului al XIX-lea putea fi asemuită unui teatru. Noile forme de viațămodernă, capitalistă, au generat atmosfera, canalizînd gîndirea artistică a epocii spre ideea reînnoirii. Art- Nouveau – un curent al frumuseții stilizate, uneori utopice, dar expresie acută a „bucuriei de a trăi".Promotorii Artei 1900 au acordat arhitecturii un rol prioritar, refuzînd ierarhia artelor. Arhitectura se manifesta prin forma obiectului, decorațiunea, mobilierul, desighnul domestic, pînăşi unele detalii vestimentare abundau în acea perioadă de elemente de inspirație vegetală,animală sau antropomorfă. Important pentru noul stil a devenit sloganul lui Henry van de Velde „Înapoi spre natură".Noua generație a recreat o nouă imagine a lumii, urmărind să redefinească „frumosul" şi să deschidă artei noi perspective, în lumina reconsiderăii trecutului ptin cheia modernității.

Spre 1900,s-au format mişcări de avangardă artistică care au avut dreptscop schimbarea modalităților de expresie şi, în esență, a finalității artei. Mulți cercetători consideră că unul din invarianții stilului e determinat de reacția eclectică. Stabilirea unor particularități comune este dificilă.Dacă comparăm lucrările unor maeştri vestiți cum au fost Victor Horta, Antonio Gaudi, Charles Rennie Mackintoshsau Josef Hoffman, observăm în afara invarianților stilistici, o diferențiere.

Caracteristicile de bază:

- tematica naturalistă(flori , animale)
- folosirea motivelor iconice şi stilistice din arta extremului orient;
- utilizarea unor elemente morfologice, precum arabescurile liniare şi a unui repertoriu cromatic bazat pe ritmuri generate decurbe şi contracurbe, spirale , volute,şi predilecția în ceea ce priveşte culoarea, pentru tentele reci,liniştite, transparente asonante, dispuse în mod plat sau cu venaturi, irizații şi sfumaturi;
- neacceptarea proporționării sau echilibrului simetric şicăutarea de ritmuri muzicale cu marcate dezvoltări în înălțime sau în lățime şi înclinate spre ondulări şi sinuozități;

- evidența constantă a comunicării prin empatie a unui sens de agilitate, elasticitate, lejeritate, tinerețe,optimism.

Expresia Art-Nouveau a fost folosită de belgieni, încă din anii 1880,în revista „Arta modernă" a grupului „Les XX", susținutăde avocații Octave Maus şi Edmond Picard. Numele s-a impus grație lui Francois Samuel Bing,care şi-a denumit galeria deschisăla Paris, în 1895, Art nouveau. Într-un context europeancare va deveni mondial, în care procesul de industrializare avea să aducă sensibile modificări semnificatului şi finalității artei, amendatăde un nou orizont social, avea să se nască, aproape simultan,print-un complex fenomen de „fazare", un nou stil ce va fi denumit în Belgia „Style coup de fouet" sau „Line belge", în Franța „Art Nouveau" sau „Style Guimard", în Germania „Jugendstil" sau „Neustil",în Italia „Stile Floreale" sau „ Stile Liberty", în Anglia „Modern Style" sau „ Studio Style", în Scoția „ Glasgow Style", în Spania „Modernismo" şi în Catalonia „ Arte Joven", în stateleUnite „ Tiffany Style",în Japonia „Siro-Uma", în Finlanda „Stil Kalevala", în Olanda „Nieuwe Kunst", în Rusia „ Mir Iskusstva" şi în Romînia „stil Ion Mincu" sau „Neoromînesc". Este vorba de despre acelaşi stil, sau de subvariante stilistice, care a primit denumiri diferite.

În cu totul alt univers cultural şi material, în rusia, Art Nouveau-ul a apărut puțin dacalat, din punct de vedere temporal, sub influiența curentului occidental manifestîndu-se într-un context caracterizat de problemele sociale şi naționale complicate. Din aceste motive estetica Art Nouveau-ului rus a unit în sine nu numai căutări spirituale legitime ale timpului sau, chiar dacă acestea erau uneori contradictorii. Dezvoltarea art nouveau-ului în Russia a fost însoțită de edițiile periodice care susțineau noua mişcare în artăşi care au contribuit la răspîndirea ei în diversele straturi ale societății culte. Este vorba despre revistele „Mir iskustva" şi „ iskustvo i hudojestvenoe promîşlenosti", ambele apărute în anul 1898. Art nouveau în rusia se caracterizează prin creația lui Feodor Shekhtel. Casa Riabuschinski; Gara Iaroslav. Shekhtel(1859 – 1926)şi-a făcut studiile la gimnaziul catolic de la Tiraspol. În1876 – 1877, şi-a primit atestatul la Colegiul de Arte plastice. A colaborat cu mai mulți arhitecți ai sf. Sec. Al XIX-lea, A. Kaminskii şi K. Terskii. Începînd cu 1870 Shekhtel începe să lucreze de unul singur.Principala ocupație a lui , în perioada 1880 – 1890, era pictura teatrală.În 1893 şi-a luat diploma de constructor – tehnician,hotărît să se apuce serios de arhitectură. Principalel sale opere sunt: Casa Riabuschinski; Casa Derojinski; Teatrul de arte din Moscova; Tipografia Levenson. Cele mai bune construcții ale lui Shekhtel,în stilul „neorus" sunt: Complexul de pavilioane de la expoziția universală din Glasgow (1901); Gara din Iaroslav (1902); Villa proprie din Kunțev (1905); vila Levenson, proiectul casei poporului(1902).

Aportul scoțian la Art Nouveau este esențial. Creația lui Charles Rennie Mackintosh din Glasgow a fost un veritabil fenomen, creațiile şcolii sale fiind tot atît de personale ca ale lui Gaudi. Putem spune cu certitudine că opera lui Mackintosh nu reprezintă doar simpla reflectare a stilului epocii, ea reprezintă stilul individual. Opera lui Mackintosh, expresie stilistică a unei originale „subvariante" scoțiene a Art Nouveau-ului, poate fi caracterizată prin efectul combinării savante a liniilor drepte şi a formelor rectangulare cu liniile unduitoare. Creația sa este caracterizată de laconism, de puterea de a evedenția un detaliu decorativ pe fundalul unui perete gol, de savante combinări de materiale diverse, cu texturi şi cromatisme subtile, ce realizează o sinteză a decorului cu construcția, acea „ invenție" numită „ ornamentul constructiv". Mobilierul creat de Mackintosh, de excepțională valoare formală şi perfecțiune a detaliilor, pare a fi expresia subtilă a autoironiei specific scoțiană. Fotoliile cu spătarul înalt, cu picioare scurte, cîte odată cu şezutul lung şi îngust, cu o rezolvare laconică „ celui de al II-lea registru", par abstracte caricaturi elegante de mare rafinament a fotoliilor din „producția" curentă. Rafinamentul este adus uneori pînă la grotesc.

Opera sa de apogeu a fost Şcoala de Belle Arte din Glasgow, realizată între anii 1898- 1899, după participarea la expoziția „ Arts& Crafts" de la Londra din anul 1896. Şcoala de Belle Arte este expresia de maxim potențial creator lăuntric, de transcendere de la nivelul prim al noului stil spre noile direcții ale vizualitîții. Cu o schemă planimetrică liniară, „Şcoala" conține de partea intrării 2 rînduri de aule,iar

în partea superioară se află scara principalăînconjurată de o galerie muzeu. În părțile extreme ale planului sunt adăpostite direcțiunea şi biblioteca. Importantă nu este schema distributivă a şcolii, ci faptul că planul influiențează fațadele impunînd asimetrii, fapt constant în aproape în întreaga operă a lui Mackintosh. Pe un parament de piatră de talie se găsesc largile ferestre a aulelor-ateliere, corpul principal central fiind bogat în elemente plastice de o expresivă simplitate geometrică. Portalul de intrare, avînd incastrat în el o fereastră poligonală,este legat de trotuar cu o scară curbilinie. Prezența acestor elemente eterogene nu rupe, însă, unitatea fațadei corpului principal în care se simte o vagă influiență a arhitecturii baronale scoțiene.
Altă operă definitorie a lui Charles Renny Mackintosh este „Hill House", realizată în anul 1902 după marile succese avute la expoziția Secession-ului vienez din 1900şi la Expoziția de la Torino din 1902. Construită la Helensburgh ca o mare reşedință unifamilială, prezinză unele analogii cu casele realizate de Voysey,dar limbajul este de altă factură, de altă calitate, mai bogat, mult mai evoluat, cu originale soluții unghiulare, ceea ce reprezintă unul din primele exemple de descompunere a masei volumetrice întrțo serie succesivă de planuri,fapt care anticipează,într-o mare măsură, tema fundamentală a mişcării olandeze neoplasticiste. Exteriorul casei este caracterizat de o volumetrie puternică, riguroasă, de o mare limpezime şi unitate coloristică, iar interiorul este una dintre cele mai reuşite realizări ale lui Mackintosh, ajungînd cu rafinament la o expresivitate maximă, prin dominarea compoziţiei de elemente rectilinii, prin jocul savant al pătratelor într-o mare influiență ritmică, prin culoarea de subtilă calitate. Această operă este considerată de De Fusco particulară sinteză de organicitate şi abstracțiune, ceea ce formează caracteristica Art Nouveau-ului încarnată în opera arhitectului scoțian.



casa Riabushinski







Gara din Iaroslav





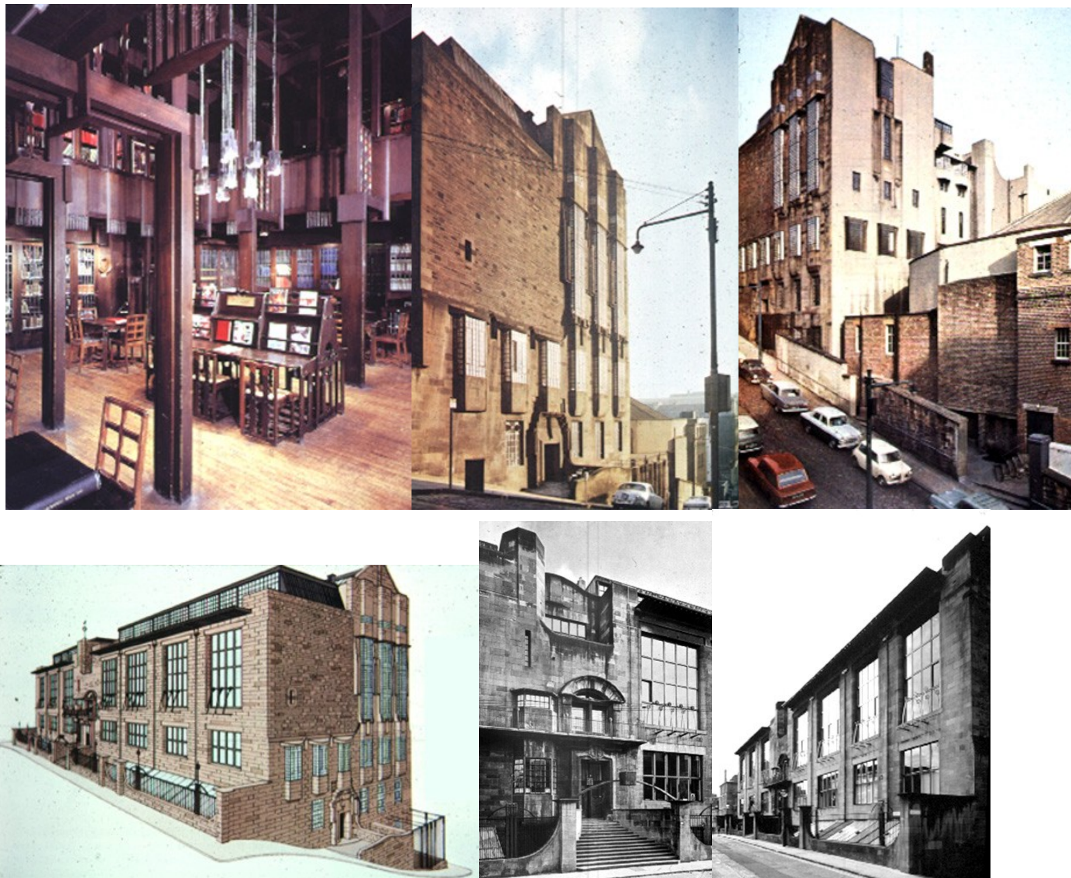
F.Shekhtel, Morozova's mansion on Spiridonovka, dining room F. Shekhtel, Morozov's mansion Vvedenskii





Fedor Shektel. Mansion of Morozova. Moscow

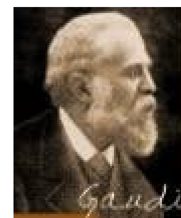
Shehtel's Mansion, Moscow



Glasgow School of Art, 1897-9, 1906-10

7.) Creația lui Antoni Placido Guillermo Gaudi i Cornet.

ANTONIO GAUDI (1852 – 1926)



Prin fiecare proiect, Gaudi revine la origini si inventează o nouă soluție – diferită de toate constructiile sale anterioare – pentru a înfrunta circumstanțele speciale cerute de lucrarea respectivă. Şi cu trecerea timpului se apropie de fiecare data de ce era destinul sau inevitabil : unirea formei cu structura, ca niciodata in istoria arhitecturii, pentru ca acestea să se apropie de natură: in formă, in culoare, in textură. În mod particular, de natura Cataloniei.

Viata

Nascut la Reus pe 25 iunie 1852, dintr-o familie modestă de caldarari.
Locul de origine îi caracteriza personalitatea definită prin conjuctia a doua tendințe antagonice : un temperament crispat si pasionat si o inteligență ordonată care stăpînea această impetuozitate.
Gaudi revendica des familia sa de caldarari ca sursa principala pentru a vedea corpurile direct in spatiu, rezolvand probleme fara a avea nevoie de reprezentarea grafica in plan. Aceasta viziune, mai degraba de olar, aplicata unei mase elastice cum este cuprul, va fi baza pentru crearea acestei noi topologii arhitecturale pe care o au pavilioanele de la intrarea parcului Guell, fatada si terasa casei Milla, curtea scarilor casei Batllo sau pivnita Palatului Guell.
Nu s-a scris niciodata un veritabil studiu uman si sentimental al lui Gaudi.

Prima perioada a creatiei sale coincide cu mari transformari urbane operate asupra Barcelonei, intr-o miscare puternica de transformare a orasului fortificat si feudal care aceasta era inca, intr-un oras modern.
Dupa elanul urbanist dat Barcelonei de distrugerea fortificatiilor in 1854, planul Cerda al cartierului Ensanche a constituit un program de actiune urbanista care, in ciuda tuturor transgresiunilor si distrugerilor carora a fost obiect, a servit de demaraj maririi orasului timp de mai mult de un secol.
In orasul vechi, una din primele actiuni a fost transformarea fatadei maritime.
Exercitiu de imaginatie : chioscuri proiectate pentru a fi instalate pe Ramblas si niciodata realizate. Partea fatadei putea servi ca magazin de flori sau chiosc de bauturi sau de jurnale, dupa locul de amplasare; partea posterioara ar fi fost intotdeauna o vespasiana. Avea in laterala placi de marmura si vitrine plate de sticla pentru a contine diverse informatii si a servi de panouri luminoase si era de asemenea echipat cu un orologiu, un termometru si un barometru. Constructia proiectului s-ar fi facut cu ajutorul a mari stalpi de fonta incoronati de o dala din fonta si sticla, panourile de inchidere fiind din marmura si sticla. Noaptea, ansamblul putea fi inchis prin persiene metalice incuiate la sol.

Analizandu-i lucrarile se observa ca inca de la inceput isi dirija cercetarile arhitecturale intr-un dublu sens pe care il pretindea inseparabil: cercetarea structurala conjugata cu o lume plastica seducatoare. Astfel, cand este interesat in mod special de aspectul decorativ al artei arabe, goticul il atrage prin constructia structurilor sale de piatra. Cercetarile sale structurale si formale se dezvoltara inegal. Dupa o lunga experienta, reusi sa reuneasca in acelasi proiect cele doua aspecte mentionate. De aceea Parcul Guell, Casa Batllo, Casa Milla si cripta coloniei Guell sunt cele mai bune lucrari ale stilului gaudinist.

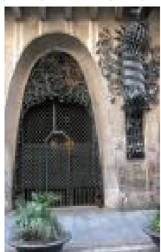
Principalele Opere



Parque de la Ciudadela (1876 – 1882), Barcelona
Felinarele din Plaza Real (1878 – 1879) Barcelona
Cooperativa Mataronese (1878 – 1882) Matary
“El capricho” (1883 – 1885) Santander
Pavilioanele Guell (1884 – 1887) Barcelona
Colegiul Teresiano (1888 – 1890) Barcelona
Palatul Guell (1886 – 1891) Barcelona
Sagrada Familia (1884 – 1926) Barcelona
Palatul Episcopal (1887 – 1894) Astorga
Casa de los Botines (1891 – 1894) Leon
Bellesguard (1900 – 1902) Barcelona
Casa Calvet (1898 – 1904) Barcelona
Casa Batllo (1904 – 1906) Barcelona
Parcul Guell (1900 – 1914) Barcelona
Casa Mila sau Pedrera (1906 – 1910) Barcelona

Colonia Guell (1898 – 1915) Santa
Coloma de Cervello

In **Palacio Guell** exista patruzeci de tipuri diferite de coloane, de la greoii stalpi in caramida ai pivnitelor pana la gama variata de fine coloane construite din marmura de Garraf. Marea parte a acestor coloane fine sunt inspirate de cele ale palatului de la Alhambra si se gasesc in partile 'nobile' ale imobilului. Lucrand la acest gen de comanda si incercand sa-i rationalizeze functionarea prin introducerea tuturor ameliorarilor posibile, fara sa se intrebe la ce serveste un palat de 2000 mp, Gaudн arata ca este deja ideologic integrat in straturile sociale cele mai conservatoare pentru care lucra in exclusivitate, fie ele civile sau religioase. Capata progresiv o mentalitate din ce in ce mai religioasa, incercand sa gaseasca pe calea misticismului si stoicismului rezolvarea contradictiilor sale si celor ale epocii sale.





Din ansamblul templului **Sagrada Familia**, partea edificata de Gaudi contine cripta, absida si Fatada Nativitatii. Noua Fatada a Pasiunii a fost construita de colaboratorii sai incepand din 1925.
Fatada Nativitatii, care este de o asemenea marime incat are o valoare autonoma ca edificiu, este cel mai frumos lucru construit de Gaudн. Arhitectura sa reuseste sa se reduca la un pur simbolism.De aceea principiile de compozitie ale acestei constructii monumentale sunt in esenta sculpturale. Desi importanta celor patru turnuri este fundamentala, in partea de jos prevaleaza aspectele alegorice facand referinta la Nativitate si la principalele evenimente din viata lui Iisus. Ea este caracterizată de un geometrizm supreme, reprezentînd în modul cel mai înalt o arhitectură ce nu este mistică, nu este reliioasă sau bigotă, ci este, în sensul cel mai înalt al termenului, o arhitectură sacră. Sentimentul avut în contectul direct cu şantierul viu de la Sagrada familia este un sentiment al deplinei certitudini că te afli, în mod absolute, în faţa unei capodopere. Ai senzația că în straturile cele mai ascunse ale subconştiebtului se găseşte ceva ce te face părtaş la marele fenomen al creației de arhitectură. În fața acestei opera transcedente, orice îndoială metafizivă încetează.

Structura elicoidala a turnurilor, exprimata prin scarile in spirala, pe care Gaudн o aprecia atat de mult incat o considera legea de formare a multor parti din arhitectura sa, se inscrie intr-un paraboloid de revolutie care o defineste ca forma si care static este perfecta. Structura acestor turnuri poate fi comparata cu turnurile umane catalane ('castells') care se fac cu ocazia sarbatorilor folclorice sau religioase: formele lor de echilibru sunt identice.





Sagrada Familia

Bellesguard, construita pe Tibidabo, ofera o magnifica panorama asupra Barcelonei si al magnificului sau sit, intre munte si mare. Comparata cu blandetea peisajului, agresivitatea lancilor aliniate din fier forjat care apara intrarea proprietatii constituie cea mai buna definitie teoretico-plastica a proprietatii private in versiunea sa catalana. Interiorul casei este total diferit de goticul fatadelor, fantasmagoric si de vis.



Pe acoperisul **Casei Batllo**, Gaudi a putut aplica in mod integral teoria dublei acoperiri. Acoperirea trebuia construita pe o structura elastica diferita de cea a restului casei pentru ca deformatiile produse de schimbarile de temperatura sa fie absorbite de aceasta. Construi aceasta structura elastica cu ajutorul arcurilor diafragmatice de caramida.

Marea sa experienta in manipularea acoperirilor de ceramica, realizata pe acoperisurile pavilioanelor de intrare si scarilor din Parcul Guell a fost capitalizata de Gaudi in Casa Batllo, ceea ce i-a permis o mai mare libertate de compozitie in tratamentul sculptural al caminelor, al dragonului fatadei, al crucii terminale si in compozitia cromatica a fatadei.

In acelasi timp, aceste lucrari i-au dat o siguranta mai mare si l-au ajutat la constructia bancii din Parcul Guell.









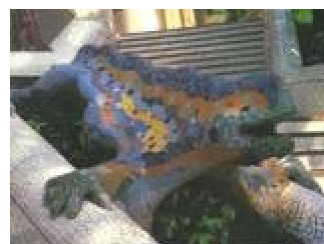
Parcul Guell Pavilionul din dreapta era rezervat gardienilor, cel din stanga, care are un turn cu o cruce, trebuia sa serveasca administratiei.



Inaltul zid al fatadei principale, care inchide incinta, are mai degraba o functie psihologica: aceea de a procura o senzatie de protectie si de securitate locuitorilor, dat fiind locul indepartat in care se gaseau aceste terenuri la inceputul secolului. Pentru a veni in ajutorul acestui efect, contele Guell construi o cazerna de politie langa parc.

Originea parcului Guell se afla in admiratia contelui pentru gradinile englezesti. Parcul era conceput ca un cartier – gradina, cu caracter exclusiv rezidential. Gaudi a fost insarcinat cu realizarea lucrarilor de infrastructura si a echipamentelor fundamentale, pentru a atrage atentia viitorilor rezidenti. Constructia a fost prevazuta doar in zonele insorite, ceea ce a facut ca peste 50% din suprafata totala a parcului sa ramana zona verde. O mare zona deschisa era destinata sa fie in partea inferioara o piata si in partea superioara un teatru al naturii. In acelasi timp, ea servea de suprafata de adunare a apelor de ploaie. Pentru prima oara in Spania este folosit betonul armat.

In ciuda noutatii sale, proiectul esua: doar doua parcele au fost vandute, din care una a fost cumparata chiar de Gaudi. Parcul a ramas o gradina privata pana in anii 20 cand familia Guell l-a cedat primariei Barcelonei.

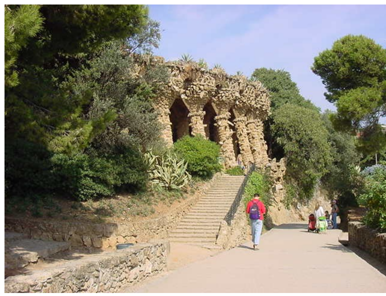


Tema dragonului este obsesiva pentru tanarul Gaudi si ea ramane prezenta in diferite forme si in creatia de maturitate.

3. Parque Gruell





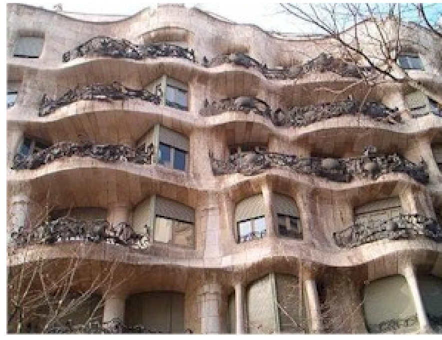
  

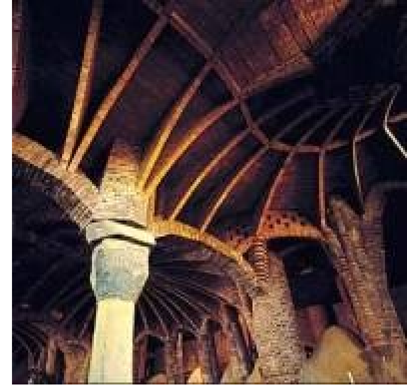
Casa Mila Una din operele capitale ale arhitecturii moderne este Casa Mila din Barcelona, realizată de Gaudi între 1905 – 1910, care apare pentru De Fusco ca "o operă paradigmatică ce indică o a treia variantă de Art Nouveau" Aşezată la intersecția a două bulevarde, Casa Mila este o clădire de locuit cu 5 nivele şi 2 curți interioare, care respectă un "symbol al casei", cum dorea Gaudi, " pe o bază mare de piatră care la rîndul ei simboliza centura muntoasă a lui Fra Gherau, una din ondulațiile orogenice cele mai populare ale Monseratului". Casa este caracterizată , atît în plan şi în elevație, de o curgere organică de linii concave şi convexe. Simbolismul şi mimrtismul natural al acestei case, ce pare o hală împietrită, sunt profound tranfigurate, avînd o conformație arhitecturală dominată de o plastică dinamică a fațadelor, de amploarea deschiderilor şi fluiditatea imaginilor. Casa pare a fi gîndită pentru a fi realizată din beton armat, această "piatră artificială" fluidă; ea este realizată însă din massive blocuri de piatră şi grinzi metalice, iar structura acoperişului din elegante arce parabolice de cărămidă, care respectă o veche tehnică constructivă catalană. Acest edificiu incheie o etapa din istoria arhitecturii: cea care incepand cu Renasterea, sfarseste in secolul XIX.


Casa Mila. Detaliu de fatada

Intreaga casa este sustinuta de piatra sau de caramida si de armatura metalica, nu exista ziduri de rezistenta. Deoarece zidurile de separare ale camerelor sunt foarte usor de luat si scos, ele permit ca imobilul sa fie apt de orice folosinta, de exemplu un hotel, cum sugera Gaudi. In curtile interioare se observa distributia libera a stalpilor pe fatadele interioare, intr-un asemenea stil incat uneori ei nu se prelungesc vertical. Gradul de complexitate al unei structuri de aceasta natura este atat de mare incat numai o inteligenta ca a lui Gaudi isi putea permite.
Casa Mila prezinta un caracter contradictoriu pentru ca are aspecte de anticipatie si in acelasi timp aspecte defazate, datorate inaptitudinii la experiment a locuitorilor sai burghezi. Din acest motiv, Gaudi a abandonat opera neterminata unor colaboratori.



Colonia Guell Din 1898 in 1908, Gaudi studia proiectul bisericii folosind o macheta facuta din fire care materializau axele coloanelor si din arcuri de care atarnau mici saci cu alice a caror greutate era proportionala cu forta pe care trebuiau sa o suporte.
Ferma sa hotarare de a depasi goticul, care il obsedeaza din tinerete, reusise din plin la Sagrada Familia. Gaudi abandona definitiv arhitectura civila in 1910 pentru a se consacra Sagradei Familia si acestei biserici. Aceasta atitudine denunta abandonul studiului temelor cruciale ale civilizatiei moderne, dar si dramatica sa claustrare pe un drum fara iesire.



Etapele creatiei

1878 – 1882 Opera urbana.De la terminarea studiilor de arhitectura la Escuela de Arquitecture de Barcelona pana la constructia Casei Vicens.
1883 – 1890 Epoca istoricista. Incearca sa depaseasca eclecticismul. Casa Vicens, Pavilioanele Guell, El Capricho, Palatul Guell, Sagrada Familia, Palatul Episcopal din Astorga, Casa de los Botines, Bellesguard, Casa Calvet.
1900 – 1917 Crearea propriului stil, aportul fundamental. Parcul Guell, Casa Batllo, Casa Mila, Colonia Guell.
1918 – 1926 Geometrism suprem. Turnurile fatadei Nativitatii de la Sagrada Familia.

5. Casa Vicens 6. Casa Calvet



8.) Şcoala vieneză

Definirea succesiunii vieneze, sursele caracteristicele.
La finele secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX, un contur aparte capătă Viena – una dintre capitalele" în care s-au realizat lucruri importante nu numai în artă ci şi în literatură,ştiinţă, economie, politică. Acest fenomen socio-politivo-cultural s-adenumit „modernitatea vieneză".Din anul 1870 pînă la criza din anul 1873 Austria a traversat o etapă fericită de prosperitate şi abundenţă. Perioada timpurie sa numit Grunderzeit, perioada fondatorilor,au evoluat industriile metalurgice,textilele, chimicalele,activităţile manufacturiere. Viena devenise centrul intelectual financiar şi bancar.Industrializarea a schimbat datele urbanizării.Diversitatea producţiilor Art Nouveau în regiunile aflate sub control austriac este revelatoare pentru flexibitatea sistemului habsburgic şi a vicisitudinilor guvernării sale. Variantele noului stil s-au datorat şi multitudinii etniilor şi , respectiv, a culturilor acestora.
Inima politică a uneia dintre puterile conducătoare ale Europei, Viena s-a dovevit a fi un centru unic de activitate intelectuală şi artistică, atrăgînd multe talente de peste mări şi ţări. Natura sa cosmopolită,susţinută de caracterul multinaţional al imperiului Habsburgic şi poziţia lui în Europa centrală, a creat o ţesătură culturală deosebit de bogată. Sursele italiene, slave, germane şi evreieşti au furnizat material pentru această mixtură,ea a cîştigat o reputaţie datorită spiritului său jovial, îngemănării clasicismului cu tradiţia folclorică şi , în special, datorită muticii sale.
Eoca dezvoltării Ringstrasse a furnizat atît sursa cît şi antiteza Secessionului vienez.Între anii 1850 – 1860 , se impunea măsuri de îmbunătăţire în domeniul asigurătii cu apă pe Dunăre,încorporarea sistemului public deocrotire a sănătăţii, o mai mare disponibilitate a parcurilor de odihnă şi recreere. În decembrie Franz Joseph a emis in decret, conform căruia construcţiile periferice trebuiau demolate şi, astfel, lărgită raza oraşului. Ringstrasse – o stradă cu lungimea de peste 3000m şi lăţimea de 60m, de-a lungul căreia erau construite: palatul lui Franz Joseph cu toate birourile şi oficiile sale, şi clădiri publice.
Splendoarea Ringtrasse a reprezentat renaşterea artelor vizuale din capitala Austriei. Etalarea sa, la fel ca şi accentul pus pe calitate şi integrare, au stimulat progresul, chiar dacă acesta se afla în opoziţie cu tradiţiile conservatoare. Graţie acestui proiect, mulţi artişti s-au bucurat de educaţie. Angajare şi îndrumare.
Spre sf.sec. al XIX-lea a început declinul „erei" Rigstrasse. S-a ivit o generaţie mai tînără de artişti încrezători în forţele proprii şi în abordarea critică, influienţaţi de *Otto Wagner* care în 1894, a devenit profesor la facultatea de arhitectură a Academiei de Belle Arte din Viena, iar în 1896 a publicat lucrarea sa teoretică „Arhitectura modernă". Revista mişcării – „Primăvara sacră"

În anul 1899 a construit renumita „*Majolikahaus*”- casă de raport cu parter şi 5 etaje, iar prin construcția stațiilor metroului vienez din Karlplatz şi de la Schonbrunn, Wagner a realizat o operă în care elementele neoclasice au suferit o mutație generată de o diluțiune, de o simplificare, de o esențializare care a dat naştere unui nou limbaj arhitectural, în care decorativul a dobîndit noi valențe. Această expresie a noii arte este clar exprimată de operele succesive: *biblioteca şi biserica din Steinhof* din anii 1903 – 1907, de lîngă Viena,*Vila Wagner II*, precum şi *Postsparkasse*,una din operele sale capitale, realizată între 1904-1906. Puritatea desăvîrşită a interiorului, cu tavanul mare din fier şi sticlă – perfect integrat arhitecturii – prin care lumina pătrunde în voie, lipsa totală de ornamente, elasticitatea spațiului, funcționalitatea planului, modul în care sunt folosite materialele, sensul monumentului, fac din această clădire un adevărat manifest arhitectural.

Stilul lui Otto Wagner s-a maturizat în contact cu mai mai tinerii săi discipoli, oferind o alternativă proprie a Art Nouveau-ului, de largă coerență, eliberată de reziduurile istorice. Wagner considera că noua arhitectură trebuie să se elibereze de orice imitație, să fie în consens cu tehnicile moderne. Esențial pentru el a fost „noul” ca formă de refuz a tradiției şi ca mod cert de încadrare în viitor. Idealulsău pragmatic pentru arhitectura viitorului era: -orizontalitatea liniilor, -suprafețelor plane, - eliminarea decorului superficial, -acoperişe în terasă, exprimarea în fațadă a structurii constructive.Wagner preconiza o renovare a limbajului arhitectural prin păstrarea schemelor compoziționale clasice şi obținerea de efecte decorative din utilizarea de desene ornamentale plate şi din articularea volumelor esențializate reducțional la articulații de linii.

În viața artistică a Vienei, anul 1897 s-a dovedit a fi unul critic pentru noua mişcare. Sub conducerea lui *Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Josef Maria Olbrich şi Koloman Moser* şi-au unit forțele în lupta contra Academiei şi, „binecuvîntați” de către *Otto Wagner*, au fondat Secession-ul vienez.

În anul 1898*, Olbrich* a debutat construind, încolaborare cu *Klimt*, *Secessiongebaude.* Această clădire a fost ridicată chiar în spatele Academiei de Arte. Ideea clădirii poate fi formulată pe scurt „templul Artei”. Deasupra intrării a fost plasat motto-ul „Vremii, arta sa. Artei, libertatea sa.” Prin utilizarea de citate din vocabularul antic, clădirea s-a desprins din decorativismul agitat al arhitecturii istoriciste de pe Ringstrasse. Doar un singur detaliu este suficient pentru confirmarea noutății stilului – cupola deasupra intrării principale ce a fost acoperită cu plăci metalice, care imita forma frunzelor. Clădirea a întruchipat apolinicul şi dionisiacul nietzschian a eternei lupte dintre impulsurile creatoare raționale şi cele iraționale. Pe de altă parte, vedem formele simple ale pereților, care înconjoară şi creează o curte, în centrul căreia este plasat un holl expozițional, acoperit cu sticlă,pe de altă parte un dom din lauri de bronz, încoronează distonant spațiul auster, format de 4 piloni. Luate la un loc, aceste atribute îşi exercită acțiunea de simbol al vitalității artei: culoarea aurie simbolizează lumina, laurul-imortalitatea, triumful, eternitatea; Apollo-zeul muzicii, poeziei prosperității, medicinii şi simbol al frumuseții şi curajul tineresc. În altă parte sînt plasate simboluri,reprezentînd lupta dintre irațional şi rațional, dintre conştient şi inconştient. Friza gorgoanelor şi şerpilor de la intrare, executată de către Schimkowitz, este marcată de imaginea celor trei bufnițe realizate de Koloman Moser. Pe pilaştri este reprezentată Athena sau Minerva – zeița înțelepciunii, războiului, ocrotitoarea artelor şi meşteşugurilor. Ea urma să fie reprezentată ulterior în chipul unui înger înaripat şi de neclintit, instalată în geamul circular prevăzut de desighn-ul vestibulului. Detaliile ornamentului clădirii sunt cercuri mici, pătrate, triunghiuri amintind formele arhitecturale. Deci, structura însăşi cuprinde un amestec al detaliilor alegorice şi al decorării abstracte – fuziunea care a caracterizat mişcarea artstică vieneză la răscrucea dintre secole.

La cererea principelui Ernest Ludwig von Hessen, *Olbrih* a proiectat în anul 1901 şi a realizat integral pînă în anul 1907 la *Darmstadt* opera sa capitală, celebra *„Kunstler Kolonie”,*
Un complex cultural cu spații expoziționale, cu locuințe pentru artişti ți pentru principe. În 1908, anul neaşteptatei sale morți, la numai 41 de ani, Olbrich a mai construit marile magazine *Tietz din Dusseldorf*. Opera sa, vastă cantitativ şi valoroasă calitativ, pare a fi realizată dintr-o singură respirație. Parcă fără nici un efort. Obişnuia să pună în timp ce desna singur, plin de pasiune, absolut totul, de la planuri, secțiuni, perspective şi detaliide arhitecturăla ceasuri, programe, afişe, panouri indicatoare, uniforme...

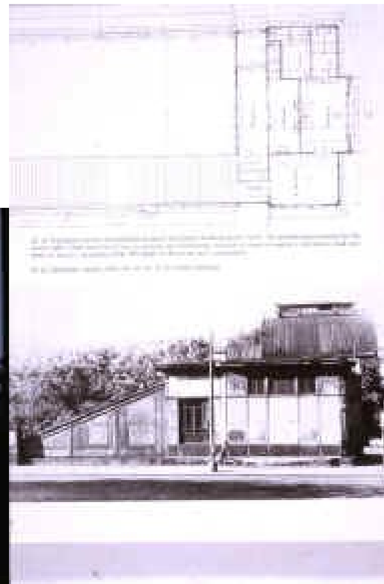
Un alt maestru al Secessin-ului a fost *Josef Hoffman* care, anunțînd apariția stilului, a creat designul biroului administrativ „*Ver Sacrum*”,un exemplu rafinat de „Gesamtkunstwerk”,cu delicate

motive de un dinamism abstract, pictate pe pereță,cu sculpturi în lemn şi tapiseri, unde accentul a fost pus pe armonia dintre decorativ şi funcțional. Josef Hoffman este autorul renumitului Palais Stoclet din Bruxelles(1905-1911), prin care şi-a demonstrat stilul #grafic" laconic.Palatul Stoclet, realizat prin intersecția unorprisme dreaptunghiulare şi asimetrice, este o clădire cu fațade netede, fără o decorație semnificativă. Interiorul, format din 2 etaje şi o sală mare, înconjurată de o galerie, frapează prin simplitate şi eleganță: marmură şlefuită, mosaic, onix, sticlă, aur,tec,cupru şi în sfîrşit, pereții decorați de gustav Klimt. Hoffman a avut o atitudine extrem de serioasă față de această comandă, el a conceput tot mobilierul, porțelanul,paharele şi tacîmurile. *Palais Stoclet* a devenit un fel de muzeu de artă în care familia Stoclet şi-a etalat comorile. Aşezat într-un parc organizat după criterii geometrice, palatul este, aşa cum spunea Benevolo, „ un fel de abstracțiune monumentală, care imobilizează forma unei vieți parcurse." Hoffman a avur idei strălucite în privința propriului stil arhitectural. Este deasemeni probabil,că s-a inspirat din proiectul lui Mackintosh pentru concursul din 1901 „ Casa unui amator de artă" Palais Stoclet dă ptilejul să vorbim despre Art Nouveau tîrziu. Hoffman a eliberat peretele de decor, a găsit nu numai conexiunea formelor simple, ci şi a suprafețelor plate sau îndoite. Eliberarea suprafețelor provine nu din cauza întroducerii sticlei, ci datorită unei tratări deosebite a peretelui, eliberat de orice decor.Peretele pare că nu este ridicat din piatră, ci parcă este o suprafață din carton.Stilul Hoffman devine din ce în ce mai abstract,frumusețea formelor capătă un caracter subtil, cu mare expresivitate. Formarea arhitectului este de neconceput fără influiența artiştilor Wiener Werkstatte, ultimele fiind în fruntea mişcării artei vieneze, şi mai ales a pictorului *Gustav Klimt*, apropiat lui mai ales prin maniera plată ornamentală.

Klimt, avînd studii academice, în atelierul renumitului pictor austriac Makkart, a depăşit academismul pictînd între anii 1899 – 1903 sala mare a Universității vieneze. Pentru prima dată, Klimt şi-a definit un stil propriu,de mare decorativism, cîteodată aproape abstracte ale unei arhitecturi imaginare.

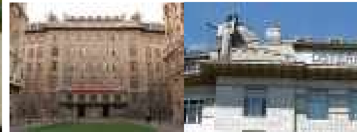
Viena a deschis, prin Secession, drumul spre o nouă expresie a arhitecturii, fundamental nouă. Ca ironie a soartei, tot în Viena şi-a lansat celebrul pamflet anti Art Nouveau Adolf Loos, cel ce avea să devină unul dintre părinții protoraționalismului, stil diametral opus Art Nouveaului.

Otto Wagner, 1841-1918 Karlsplatz underground station, Vienna, 1894-1901



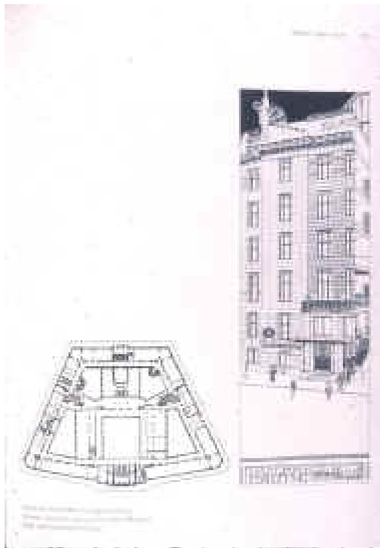




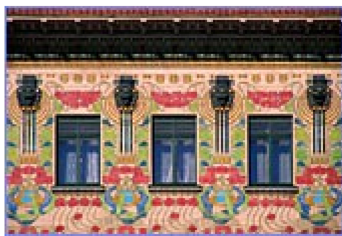
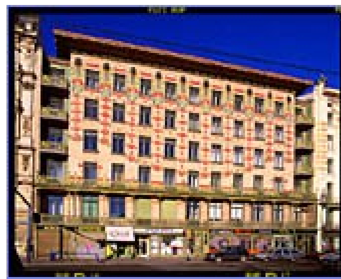

postparkasse,

1904-**1906**

Postal Savings Bank, Vienna, 1904-6, 1910-12



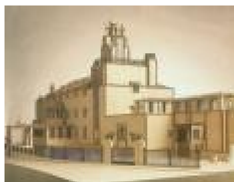



Majolica haus Otto Wagner




Sanatoriul Purkersdorf,1903;Josef Hoffman



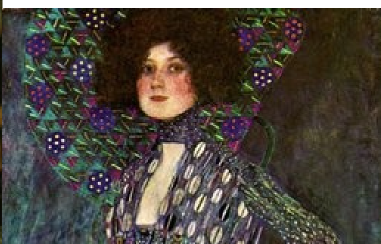
Palais Stoclet, Bruxelles, 1905-1914; Josef Hoffman

Joseph Maria Olbrich, 1867-1908 Secession Building, 1897-8

Kuns
tler kolonie, Darmstdat, 1901-1907

Viața şi Opera

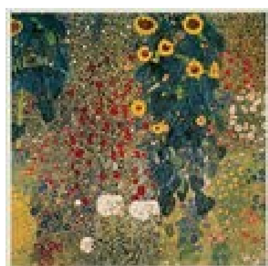
Gustav Klimt s-a născut la 14 iulie 1862, la Baumgarten, una din suburbiile Vienei. Tatăl său, de profesiune giuvaergiu, era originar din Cehia. Despre perioada dinainte de anul 1867, privitor la copilăria lui Klimt, nu avem aproape nici un fel de informații. Se dovedeşte de timpuriu talentat la desen, la 14 ani reuşeşte la examenul de admitere la *"Kunstgewerbeschule"* ("Şcoala de Arte Aplicate") din Viena. Doi ani frecventează cursurile acestei şcoli şi, concomitent, învață pictura în atelierul maestrului Ferdinand Laufberger. În 1879 ia parte, sub îndrumarea lui Hans Makart, la organizarea festivităților prilejuite de de aniversarea a 25 de ani de căsătorie a cuplului imperial. Fratele său, Ernst, frecventează aceiaşi şcoală de artă. Cei doi frați, împreună cu un coleg, Franz Matsch, decid să lucreze în comun, şi tinerii artişti primesc mici comenzi: decorări ale unor porțelanuri, proiecte pentru ilustrații.



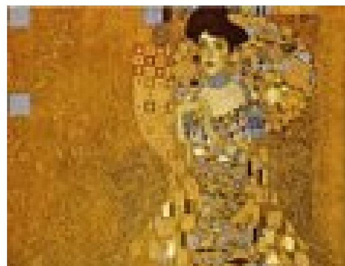
Gustav Klimt: *Portretul Emiliei Flöge*
Gustav Klimt: *Judith şi Holofern*, 1901
Gustav Klimt: *Sărutul*, 1907-08

În 1880 obțin două comenzi mari: lucrări de decorațiuni la palatul din Sturan, precum şi pictarea unui tablou destinat clădirii principale a stațiunii balneare din Karlovy Vary (pe atunci Karlsbad).În anul 1883, frații Klimt, împreună cu Franz Matsch, fondează la Viena propria lor şcoală de artă decorativă şi primesc comenzi din mai multe părți ale Europei. Curând, cei trei pleacă în România unde execută lucrări pentru decorarea castelului Peleş din Sinaia. În 1886, grupul lor participă la realizarea scărilor

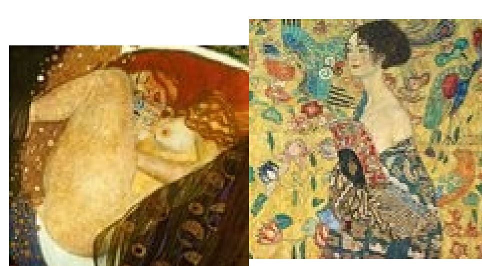
noului teatru imperial, *Burgtheater*, din Viena. În 1893, Gustav Klimt pictează tabloul reprezentând interiorul teatrului castelului Esterhazy, cu care obține premiul expoziției organizate de *"Künstlerhaus"* ("Căminul Artiştilor"). La nici treizeci de ani este considerat unul din cei mai importanți artişti austriaci. Între anii 1891-1897, devenit membru al societății artiştilor vienezi, *"Künstlerhausgenossenschaft"*, împreună cu alți pictori, se străduieşte să reformeze instituția aservită unor principii artistice net conservatoare. Până la urmă, ei înființează, în 1897, o nouă grupare artistică. **separată** de Künstlerhaus, care se va numi *Secesiunea*. Membrii acesteia primesc un teren din partea oraşului Viena, pentru a-şi putea construi sediul.Chiar în anul următor ei îşi organizează, în pavilionul proiectat de arhitectul Joseph Maria Olbrich, prima expoziție. Klimt va fi primul preşedinte al *Secesiunii*. Manifestul lor va fi publicat în 1898, în primul număr al revistei *"Ver Sacrum"*. Filozofia *Secesiunii* este căutarea adevărului despre existența umană. Deasupra intrării în pavilionul asociației se putea citi următoarea inscripție: "Fiecărei epoci îi este caracteristică propria artă, iar artei - libertatea". Fidel acestui ideal, Klimt îşi eliberează arta de tabu-uri. În 1905 ajunge însă în conflict cu artiştii ce i-au fost apropiați şi, ca urmare, rupe legăturile cu *Secesiunea* şi formează un alt grup, *"Kunstschau"*.În ciuda numeroaselor legături şi aventuri amoroase, Klimt a avut o singură dragoste trainică, Emilia Flöge, pe care a reprezentat-o în mai multe tablouri. Începând din anul 1900, pictorul petrece mereu câteva săptămâni de vară pe moşia familiei Flöge, pe malul lacului *Attersee*. Pictează mai ales peisaje, grupuri de copaci, boschete de flori (*"Grădină cu floarea soarelui"* 1905), dar şi compoziții în care motivul principal îl reprezintă teme antice cu personaje feminine, reinterpretând miturile şi simbolurile, ca în tabloul *"Iudita şi Holofernes I"* (1901.Una din cele mai renumite picturi ale lui Klimt este *"Sărutul"* (1907-1908). Ea datează din aşa-numită perioadă "de aur" a artistului. Acest lucru este ilustrat cel mai bine de petalele aurii ce luminează fosforescent scena intimă a sărutului. Măestria decorativă a lui Klimt se poate observa pe exemplul oferit de covorul de flori întins la picioarele celor doi îndrăgostiți, pe care figurile unite în îmbrățişare au încremenit într-o imobilitate statuară.Prin alegoria femeilor, care apar în tablouri ca *"Nuda Veritas"* (1899) sau *"Danae"* (1907), reprezentate sub chipul unor frumoase roşcate, Klimt evidențiază preocuparea sa pentru temele erotice. Faptul că împrumută teme din mitologie atenuează caracterul lasciv al compozițiilor. Tablourilor sale le este foarte caracteristică paleta întreagă a culorilor deschise şi pure. Renunțând complet la perspectivă, pictorul aşează formele decorative în acelaşi plan cu siluetele personajelor.



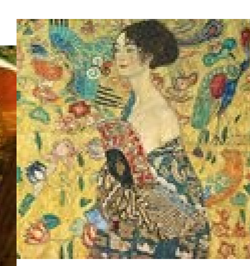
Grădină cu floarea soarelui, 1905



Portretul Adelei Bloch-Bauer, 1907



Danae, 1907



Doamnă cu evantai, 1917

În ultimii 15 ani ai vieții, Klimt călătoreşte mult în Germania, Belgia şi Italia. La Ravenna descoperă frumusețea bazilicii *San Vitale*. Mozaicurile de inspirație bizantină, de un aur strălucitor, produc asupra lui o profundă impresie şi, ca efect, începând din acest moment foloseşte tot mai des placarea aurie. În 1910 participă la cea de-a IX-a Bienală din Veneția, unde obține un uriaş succes. În 1917, este numit membru de onoare al Academiilor din Viena şi München. Câteva luni mai târziu, la începutul anului 1918, suferă un atac cerebral. Moare la 6 februarie la Wien-Neubau, fiind înmormântat în cimitirul *Hietzinger* din Viena.

9.) Protoraționalism.definirea stilului, caracteristicile. Adolf Loos .

Protoraționalismul a fost stilul care a preluat stafeta de la Art Nouveau, asumîndu-şi rolul de protagonist al înnoirii arhitecturale. Termenul de protoraționalism fost folosit pentru prima dată de către arhitectul italian Eduardo Persico,care consideră că valoarea intrinsecă a arhitecturii constă în coerența cu propria epocă. Această coerență se referă la relația fundamentală a lumii moderne cu tehnica şi tehnologia. Caracteristicile stilului sunt:

1. caracter prozaic, nu poetic, în comparație cu Art Nouveau.
2. ataşament plenar pentru ştiința şi tehnică
3. caracter simplificator,aconomicdin punct de vedere estetic, rezultat al accentului pe care il pune protoraționalismul pe elementul „tehnica" al binomului „art-tehnica", accent ce era pus de către Art Nouveau pe criteriul „artă".
4. mutație de gust de la forme concav-convexe specifice Art-Nouveau,la cele morfologico-geometrice specifice Abstracționismului.

Una dintre figurile cele mai importante ale protoraționalismului a fost Adolf Loos, născut la Brunn(Moravia) în anul 1870 şi mort la Viena în 1933. Studii: L Ecole professionelle de Reichenberg şi Technische Hochschule la Drezda.

Adolf Loos era obsedat de temerea ca arhitectura modernă este amenințată de gravul pericol de a se transforma ea însăți din mişcare de avangardă în mişcare academică,încercînd să evite ceea ce era de neevitat, şi anume, tranformarea oricărei mişcări de avangardă într-o mişcare care, după „dobîndirea puterii", se complaceîntr-o stare de automulțumire, luptînd pentru consolidarea propriei puteri, transformîndu-se într-un anchilozant al progresului, deci autoclasicizîndu-se. Pincipala contribuție a lui Loos, în ceea ce priveşte critica de arhitectură este autentică mărturisire a abstracțiunii mediate de Einfuhlung. Opera sa critică, nespeculativă, orientată spre practică, cu argumentare sociologică, cu teze utilitare şi moralistice, este de largă eficacitate culturală, marcînd conştiința artistică a contemporanilor de importanță abstracțiunii de origine psihologică.

În „capitala decorațiunii" – Viena, după Broch, Loos afirma cu vehementa: „oi posedăm arta care a aliminat ornamentul". Această afirmație avea să o susțină în *„Ornament şi crimă",* , fragment – „lăsați zidurile voastre lise şi nude... construiți chiar din chirpici; nu le umpleşi cu minciuni... am proclamat şi formulat legea următoare: pe măsura ce cultura se dezvoltă, ornamental disparedin obiectele uzuale. Credeam că voi aduce contemporanilor mei o nouă fericire: ei nici nu m-au mulțumit. Ba dimpotrivă, acest mesaj i-a umplut de tristețe, ei fiind copleşiți de ideea de a nu putea fi creatorii unui nou ornament... Fiecare secol a avut propriul său stil: fi-vom noi singurii ce nu vom avea stilul nostru!? Se vorbeşte de stil dar, de fapt se vorbeşte despre ornament..."

Prima lucrare directă în care Loos îşi aplică principiile enunțate este *casa Steiner*, construită în 1910 la Viena. Varietatea volumetrică a edificiului,dezvoltată în cadrul unui nivel de acoperire, este generată de modul de articulare a spațiilor interioare. *Casa Steiner* acuza limpede pe fațadele laterale expresia obținută din denivelările tipice ale articulării spațiale, iar ferestrele de dimensiuni diferite, toate „la fila", rezultau din compartimentarea interioară. Fațadele, de o nuditate totală, sunt expresive prin faptul că volumul unic, articulate la 2 avancorpuri ce încadrează un perete central divizat în 2 registre orizontale, prezenta deschideri diferențiate la fiecare nivel deschideri care întrerup aliniamentul orizontal. Casa Steiner, la fel ca teoria lui Loos, conține aproape toate aspectele pozitive şi negative ale unei concepții care, mai mult sau mai puțin, marchează un salt în însăşi ideea de arhitectură.

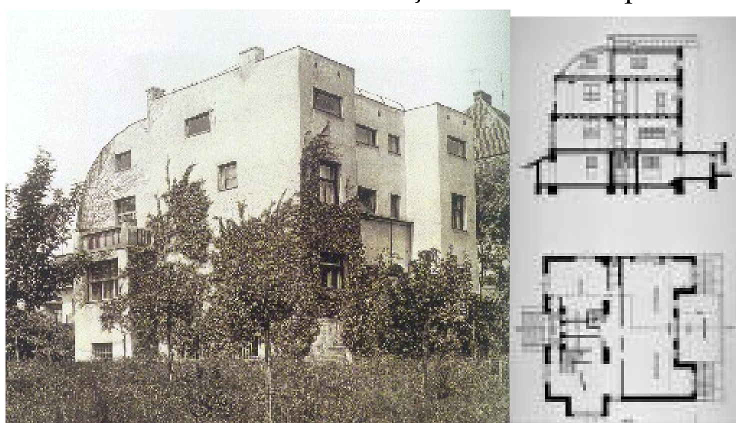
Alte opere:

- Vila Karma, Montreux, 1904
- Kartner bar, Viena, 1907
- Imobil comercial şi hotelier Goldman din Michaellerplatz, Viena, 1910
- Casa Rufer, Viena, 1922
- Casa lui Tristan Tzara, Paris, 1926
- Casa Moller, Viena, 1928
- Casa Muller, Praga, 1930

Aceste opere sunt o deplină demonstrare a două principii fundamentale:

1. primul principiu constă în lupta contra oricărei forme de decorație, pentru a realiza o economie ce poate fi definită ca economie de natură estetică întru împlinirea unei datorii sociale;
2. al doilea principiu constaîn încercarea de a demonstra independența arhitecturii de alte formede arte figurative, punctînd pe specificarea spațială, pe caracteristicile legate de natura materialelor.

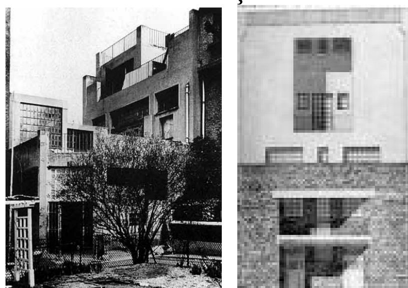
Sentimentul dominant al spațiilor interne realizate de Loos este cel al economiei şi proporțiilor, posibile reminiscențe ale voiajului său în America şi ale culturii cale de factură renascentistă. Loos remarca faptul că nu este normală acoperirea unor spații de dimensiuni diferite cu acelaşi plafon, la aceeaşi cotă,elaborănd teoria „Rauplan-ului", care rezolva această problemă prin incastrarea verticală a spațiilor, asigurînd trecerea de la un nivel la altul prin intermediul scărilor şi grădinilor care articulează într-un mod original spațialitatea volumelor, pînă ce toate spațiile inerioare îşi găsesc locul sub acelaşi acoperiş. „Raumplan-ul" este definit ca „ proiectare de camere care, încetînd de a mai fi legate de un plan unic, stau la nivele diverse. În funcție de scopul şi semnificatul lor spațial au înălțimea şi mărimea variabilă, corelîndu-se înt-un tot armonic şi unitar ca să exploateze le maximum blocul construit



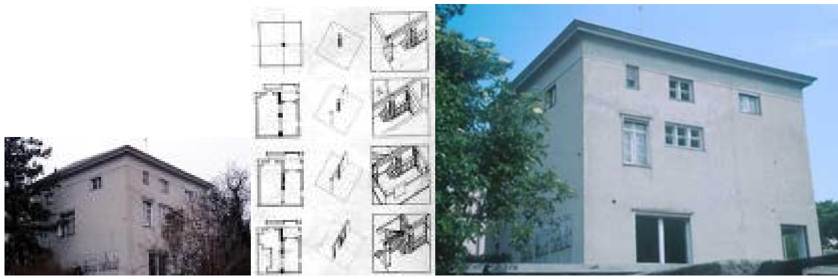
Casa Stainer



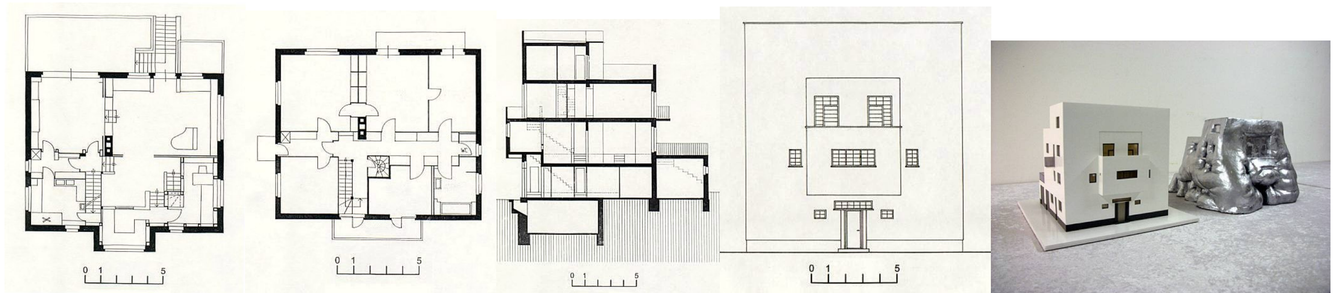
Imobil comercial şi hotelier Goldman & Salatsch



Casa de Tristan Tzara de Adolf Loos, en Paris, 1925-1926. Fachada posterior al jardнn. Adolf Loos. Kurt Lustenberger, 1995



Casa Rufer, Viena



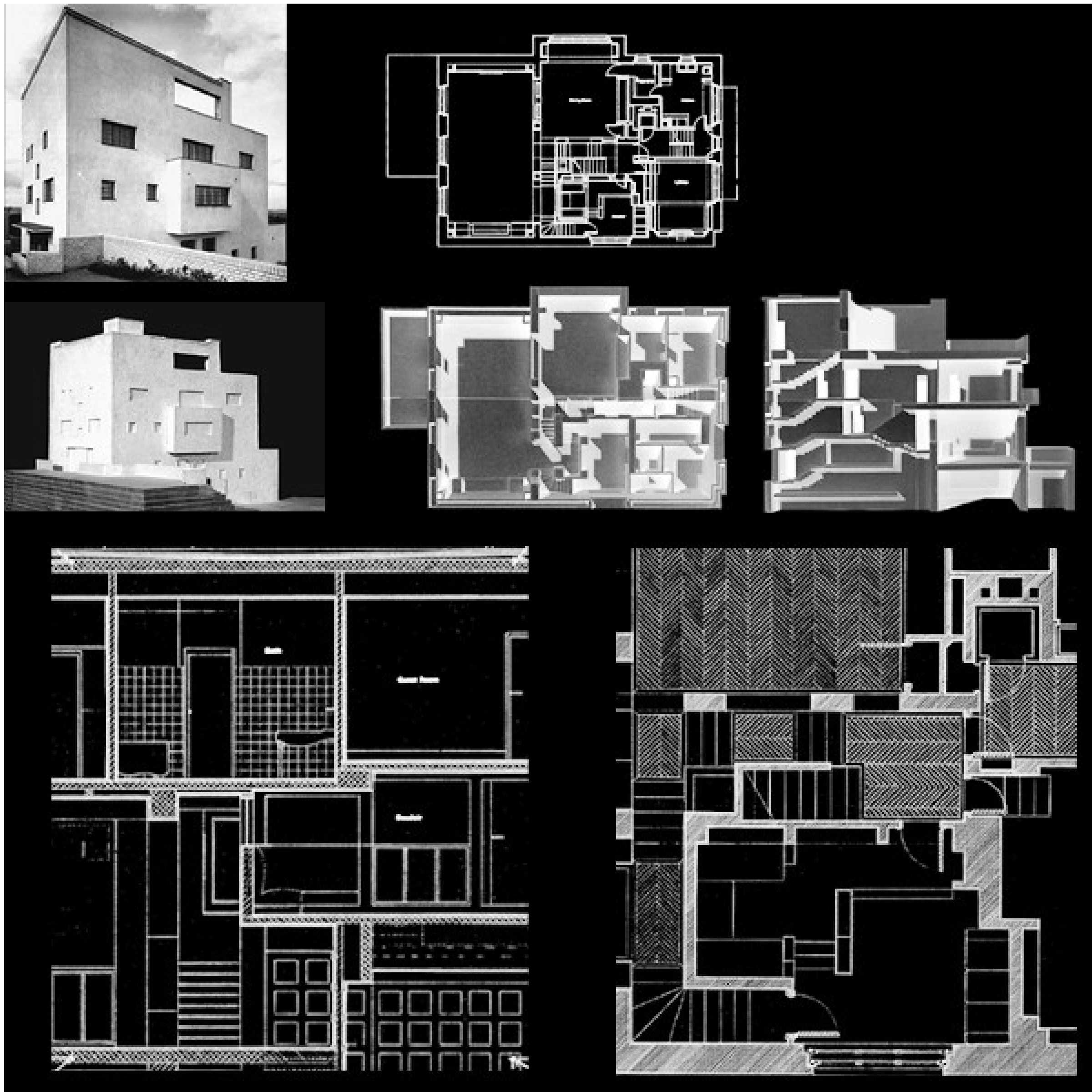


Moller house, Viena   biserica Steinhof





Casa Muller



Casa Muller

—10— Protoraționalism. Construcția din beton. Tony Garnier şi „Oraşul industrial."

Protoraționalismul a fost stilul care a preluat stafeta de la Art Nouveau, asumandu-şi rolul de protagonist al înnoirii arhitecturale. Termenul de "protoraționalism" a fost folosit pentru prima dată de către arhitectul italian Eduardo Persico, care considera ca valoarea arhitecturii consta in "coerența cu propria epoca" Aceasta "coerență" se referă la relația fundamentală a lumii moderne cu tehnica si tehnologia

Caracteristicile stilului:
- caracter prozaic, nu poetic, în comparație cu Art Nouveau
- ataşament plenar pentru ştiință şi tehnica
- caracter simplificator, economic din punct de vedere estetic, rezultat al accentului pe care îl pune protorationalismul pe elementul "tehnica" al binomului "arta-tehnica", accent ce era pus de către Art Nouveau pe criteriul "arta"
- mutație de gust de la forme concav-convexe specifice Art Nouveau, la cele morfologico-geometrice specifice abstracționismului.

Auguste Perret a realizat prima definire a unei tehnici a betonului armat pusă total în serviciul arhitecturii, tehnică umanizată prin ample elanuri poetice. În protoraționalism ***betonul armat*** determină discursul arhitectural grație calităților sale de „piatră artificială" care, la început fluidă, este capabilă să primească formele cele mai cele mai libere, traducând în elemente plastice organizarea structurii de rezistență. Este primul arhitect care defineşte cu mare claritate relația dintre elementele purtătoare şi cele purtate, opera sa nefiind redusă doar la binomul structură-elemente de închidere, deoarece articularea spațiilor interioare are o pondere mare în opera sa.

Perret porneşte de la compromisul folosirii unei tehnologii adaptate circumstanțelor şi a unei formațiuni arhitectonice adaptate posibilităților tehnice, realizând sinteza acestor două fenomene, rezultând un limbaj care cu valabilitate şi azi.

Garajul din strada Pontheiu din Paris cea mai importantă realizare, „prima tentativă din lume de beton estetic", estetica betonului nu pare a fi una conştientă. Fațada garajului, cu structura din stâlpi şi grinzi, încadrează panouri de sticlă, simetria ansamblului şi profilul pilaştrilor verticali permit permit trasarea unor legături cu tradiționalele porțiuni de fațadă. Structura clădirii îi determină fațada.

Imobilul nr.33 din rue Franklin, altă operă de referință, realizată în 1903. pentru întâia oară în această construcție elementele lineare de beton armat ajung să definească în mod plenar spațiul. Elementele portante nu sânt decorate, în timp ce elementele de compartimentare interior-exterior sunt îmbrăcate cu ceramică cu elemente florale. Verticalele şi orizontalele structurii îşi asumă funcția de ancadrament, similare celor de la Palatul Stocletal lui Hoffman, Bruxelles. Imobilul este o construcție cu opt etaje, aşezate ingrat între două calcane. Planul în formă de U, partea centrală retrasă cu două balcoane la 45° ce măresc desfăşurata la stradă, rezolvând şi problema iluminării naturale. Orice închidere de zidărie este eliminată la nivelul terenului, elementele închidere-deschidere sunt la următoarele nivele retrase în interior în mod gradat, ultimul nivel devenind un precursor al „terasei grădină" atât de apreciat de Le Corbusier.

Teatrul pe Champs Elysees, 1910-1913, începe să lucreze împreună cu Henry van de Velde, ca ulterior să finiseze singur acest proiect. O structură dinamică de stâlpi şi grinzi formează cadrul pentru înserarea volumelor care conțin funcțiile teatrului. Sala principală a teatrului este susținută de opt coloane legate între ele prin arce aplatizate. Fațada este sobră, placată cu piatră, conținând basoreliefuri, realizând una din cele mai bune fuziuni dintre arhitectură şi sculptură din perioada modernă.

Alte lucrări ale lui Perret: Țesătoria industrială Esders, Biserica Notre-Dame du Raincy, Galeria de artă, Le Palias de Bois, Teatru arenă de la expoziția de Arte Decorative din Paris, Muzeul Lucrărilor Publice.

Tony Garnier. Altă personalitate de vârf a protoraționalismului a fost Tony Garnier (1869, Lyon-1948, Le Bedoule), laureat al Prix de Rome. El a definit o altă variantă a stilului prin faptul că a reuşit a-si încadra fiecare opera de arhitectură într-un program urbanistic clar definit.

Opera sa cea mai interesanta este proiectul din anii 1901-1904 "*Une cile industrielle*" pentru 30 000 de locuitor, proiect pentru o zona imaginara care este cel mult definită de un teren cu o parte de cîmpie si una colinară, în partea de jos curgând un râu ce se uneşte cu un torent; intre cele doua ape se dezvoltă

nucleul industrial, punctul nodal al întregului proiect. Zona industrială este separată printr-o amplă bandă verde de zona feroviară si de cea de pe colină (zona rezidenţială); zona cea mai de sus a colinei este rezervata spitalelor. În zona industriala, de pe axa mediana, se găsesc centrul civil, şcolile, donarile sportive. Zona destinata locuinţelor este subdivizată în loturi de 150x30metri, ce puteau fi construite oricum, cu condiţia ca jumătate din ele sa fie zone verzi publice. Locuinţele puteau fi colective sau unifamiliale, cu distanţa prestabilită fata de stradă, ele urmând a fi realizate fără vre-o decoraţie din beton armat, sticlă şi fier, cu acoperişul în terasă, cu ferestre de ample dimensiuni, standardizate. Edificiile publice anticipau si ele cu decenii realizări tipologice analoage. Pevsner spunea despre gara si hotelul din acest proiect ca "au un aspect absolut postbelic". Cât despre urbanismul lui Garnier se poate spune ca el este prin riguroasa sa funcţionalitate, zonificare, lotizare, modelul urbanismului raţionalist

Parte din proiect a fost realizată într-o oarecare măsura în Lyon, oraşul natal al lui Garnier care s-a bucurat de sprijinul masiv al primarului oraşului, executând "les grands travaux de la ville de Lyon". Intre anii 1909-1913 au fost realizate piaţa pentru animale si abatoarele de la Mouche; intre 1913-1916 - Stadionul Olimpic; intre 1915-930 - spitalul de la Grange-Blanche, iar intre 1928-1935 -cartierul de case populare "Etats Unis". În opera protoraţionalistă a lui Garaier transpar elemente specifice clasicismului, iar când in căutarea unui nou limbaj operează simplificări geometrice, căutând o reducere la o presupusa esenţă, rezultatul este o opera in afara timpului, edificiile lui putând fi datate cu un deceniu înainte sau înapoi, fără să se întâmple vreo mutaţie in judecata lor. Garnier a rămas întreaga viaţa indiferent pentru tot ceea ce se întâmplă în lumea artelor vizuale.

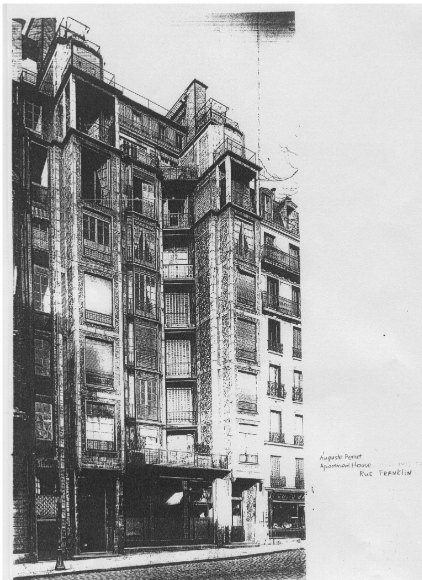
Garnier îşi îndeplineşte misiunea de arhitect nu doar cu mentalitatea demagogica a planificatorului urban, ci cu cea "a arhitectului care îşi aşează operele intr-un plan mai vast care, la rândul lui, se bazează pe realitatea unor astfel de opere, aduse intr-un tot unitar de arhitectura şi urbanism, nu ântâmplător Garnier îşi numeşte lucrările "Studii de arhitectura"" (Renato De Fusco)

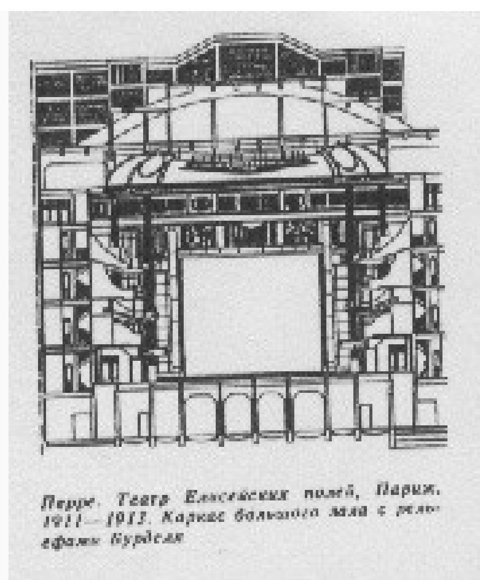
Din opera sa pot fi extraşi următorii factori care vor deveni realităţi palpabile in întreaga mişcare modernă:

- <u>valoarea normativă a factorilor igienici</u> (aer, sol, vegetaţie)
- <u>construcţia deschisă</u>
- <u>diferenţierea dintre circulaţia pietonala si cea carosabila</u>
- <u>oraşul parc etc</u>

Benevolo considera ca Garnier este legat de celalalt mare protorationalist, 'Perret, prin calităţile si limitele caracteristice protorationalismului:

- sprijinirea pe o tradiţie, de unde ideea existentei unei arhitecturi perene, de adaptat la exigentele timpurilor, dar bazata pe fundamente formative imuabile, de unde si referirea la clasicism;
- ideea unei armonii prestabilite între ereditatea arhitectonică si tehnica constructiva, si deci, încrederea de a putea înfrunta cu aceste mijloace toate problemele puse de viaţa modernă şi de progresul ştiinţific şi social.





Перре. Театр Елисейских полей, Париж. 1911—1913. Каркас большого зала с рельефами Бурделя

—11— Deutscher Werkburg. Creația lui Peter Behrens.

Protoraționalismul a fost stilul care a prelual stafeta de la Art Nouveau, asumandu-şi rolul de protagonist al înnoirii arhitecturale. Termenul de "protoraționalism" a fost folosit pentru prima dată de către arhitectul italian Eduardo Persico, care considera ca valoarea arhitecturii consta in "coerența cu propria epoca" Aceasta "coerență" se referă la relația fundamentală a lumii moderne cu tehnica si tehnologia

Caracteristicile stilului:

- caracter prozaic, nu poetic, în comparație cu Art Nouveau
- ataşament plenar pentru ştiință şi tehnica
- caracter simplificator, economic din punct de vedere estetic, rezultat al accentului pe care îl pune protorationalismul pe elementul "tehnica" al binomului "arta-tehnica", accent ce era pus de către Art Nouveau pe criteriul "arta"
- mutație de gust de la forme concav-convexe specifice Art Nouveau, la cele morfologico-geometrice specifice abstracționismului.

Petrus Berlage. Altă figură de prim ordin a protoraționalismului a fost Hendrik Petrus Berlage (1856-1934). Asemănător cu Loos care, la întoarcerea dintr-un esențial voiaj in Statele Unite avea să pronunțe grava formulă: "Ornament und Verbrechen", Berlage avea si el sa exprime, după o experiență americană similară, cuvântul "minciună" pentru tot ce era fals decorativism în arhitectura contemporana.

"Arhitectura începe din nou sa creeze spații si nu sa deseneze fațade... Noi, arhitecții, trebuie să revenim la tot ce este autentic Arhitectura trebuie regândită in propria esență, cu fundamentele ei. Arta de a construi rămâne cea de a asambla elemente diverse într-un tot armonios pentru a determina un spațiu. Acest adevăr fundamental a fost uitat. Datoria noastră este aceea de a construi bine, de a face o opera naturala si nu de a masca aceasta construcție..." (H.P. Berlage).

Format la Eidgenossische Technische Hociischule din Zurich intre 1875-1878, Berlage a fost unul dintre elevii lui Gottffied Semper, iar la întoarcerea sa în 1881 in Olanda şi-a început cariera asociindu-se lui P.G.H. Cuijpers, fost discipol al lui Viollet-le-Duc, un arhitect ce a încercat raționalizarea eclectismului în "tentativa de a dezvolta un nou stil național".

Limbajul novator al lui Berlage avea să se închege în opera sa captală, *Bursa din Amsterdam*, pentru care a realizat în afara proiectului inițial, alte patru variante în care procesul succesiv de simplificare şi purificare se simte în mod plenar. Berlage afirmă ca zidul ar trebui să fie prezentat în toată nuditatea lui, în toată frumusețea, arta de a construi pentru el era crearea de spații, şi nu în schițarea de fațade. Citatele istorice uşor descifrabile în Bursa din Amsterdam sunt doar puncte de pornire pentru a analiza originala construcție, pentru punerea în evidență a elementelor funcționale menite să creeze efecte decorative inedite. În ceea ce priveşte amintirile stilistice, metoda pare nouă şi sunt uşor de remarcat consistența şi textura pietrei şi a cărămizii. Efectul este remarcabil mai ales prin faptul că legătura dintre materialele diferite se face la acelaşi nivel chiar acolo unde, după tradiția clasică, ar trebui utilizat un artificiu plastic.calitatea operei lui Berlage constă în efectele de separare a aspectului geometric de rezultat din desenul volumelor de cel fizic, rezultat din diferențierea materialelor. Se introduce un nou grad de libertate în fenomenele şi combinațiile tradiționale, iar repertoriul devine mobil, adaptabil la noi uzuri, noi obiceiuri.

Legată in mare măsură de protoraționalism, dar si de tradiția artizanală germană, mişcarea "***Deutscher Werkbund***" a fosl cea mai importantă organizație germană de factură artistico-culturală din perioada primului Război Mondial. Fondată in anul 1907 de către un grup de artişti, oameni de artă, de cultură si de industriaşi, mişcarea avea drept țel suprem "fazarea" artelor, artizanatului şi a industriei germane la "lumea modernă".

Odată cu începutul secolului nostru. Germania iese din inerțiile sterile clasicizante, intrând "in forță" în cultura arhitectonica modernă, cultura ce în principiu poate fi caracterizată drept "anticlasică".

Lumea germană, lipsită de precedente culturalo-politice, similare celor franceze sau britanice, recuperează repede si viguros înlrarea târzie in lumea revoluției industriale, deci în lumea modernă. Pentru înțelegerea mai exactă a scopului Werkbund-ului vom cita din statutul asociației care urmarea, printre altele, "înnobilarea muncii artizanale prin legarea ei de arta si de industrie, asociația vrea sa facă o alegere a ceea ce este mai bun în artă, în industrie, în artizanat şi în forțele activ manuale; vrea să

unescă eforturile si tendințele spre lucrul de calitate din lumea muncii; formează punctul de confluența pentru toți cei care sunt capabili şi doritori de a produce un lucru de calitate".

Deutscher Werkbund prelua parte din ideile si organizarea asociațiilor englezeşti de inspirație morrisiana dar, spre deosebire de aceasta, nu punctează numai pentru artizanat si pe opoziția fundamentală dintre acesta si metodele de producție industriale. Werkbund-ul nu exclude nici un factor capabil de a acționa in mod concret, poziția mişcării fiind o poziție de "metodă" nedeterminată, ambiguă, acoperită de formula "lucru de calitate". Werkbund-ul se naşte după cea de a Treia Expoziție a artizanatului german" de la Drezda din anul 1906, iar arhitectul Hermann Muthesius poate fi socotit părintele mişcării. În calitate de diplomat la Londra el a făcut "spionaj arhitectural", trimițând periodic ample informări guvernului german privitor la starea, atitudinile si direcțiile în care se dezvoltă în domeniul socio-arhitectural lumea britanică ajunsă la apogeul puterii. Scopul sau era "spiritualizarea producției germane", afirmând că "dezvoltarea gustului, plăcerea de a opera asupra formei, are un semnificat decisiv pentru viitorul statului german. Întâi trebuie să facem ordine în propria noastră casa, şi când totul va fi clar si luminos înăuntru, vom putea avea si rezultate bune în afară. Atunci vom putea arata lumii că suntem demni de misiunea noastră, ... de a reda lumii si epocii noastre pierdutele beneficii ale unei culturi arhitectonice". Prin Werkbund se oferă baza ideologica a efortului industrial ca palingeneza colectiva a spiritului german. In prima faza principala problema a mişcării a constat în a da răspuns la dilema acordării preponderenței factorilor de standardizare (a celor industriali) sau a celor artistici, deci de a rezolva disputa de nerezolvat dintre arta, economie si industrie. Autorii polemicii au fost Muthesius si Van de Velde. "In spatele termenelor tradiționali ai acestei polemici se ascunde încercarea de a depăşi toate particularitățile avangardei". (Benevole)

Mişcarea s-a difuzat in numeroase țări europene si din ea au făcut parte doua generații de arhitecți moderni: aceia ai primei generații ai arhitecturii moderne şi viitorii maeştri ai raționalismului, cum au fost Walter Gropius, Mies van de Rohe si Bruno Taut. Intre aceştia şi arhitecții din prima generație, Van de Velde si Peter Behrens pot fi considerați un fel de "mediatori". Van de Velde având o contribuție de ordin organizatoric si intelectual, in timp ce Behrens a acționat in mod practic si poate fi "considerat una din "figurile cheie" pentru onțelegerea acestei pagini esențiale din istoria arhitecturii moderne.

Peter Behrens (1868-1940), care si-a început cariera ca pictor, membru al Secession-ului vienez, a construit la Darmstadt-ul lui Olbrich o casa in spiritul Jugendstil-ului, îşi găseşte grație Werkbund-ului momentul de maturizare, a necesității de a stabili un raport sistematic intre arhitectura si industrie, fiind cel dintâi in a experimenta aceasta. (Bruno Zevi)

Prin Behrens se schimba chiar "statutul" meseriei de arhitect. La celebra A.E.G (Allgerneine Elektrizitat Gesellschaft), el devine pentru prima data in istoria meseriei un arhitect modern, un veritabil "factotum". Autor al construcțiilor halelor industriale, designer al produselor, autor al blazonului firmei, si astăzi valabil, si creator de moda, Behrens atinge apogeul creației sale realizând la Berlin, in 1909, fabrica de turbine a firmei A.E.G., opera celebrata ca un veritabil prototip al arhitecturii industriale moderne. El este intr-o oarecare măsura, un eclectic de o extraordinara bravura, care după experiaența de la Darmstadt pare a uita lecțiile lui Olbrich, inspirandu-se pentru crematoriul de la Delstern, 1907, din renaşterea florentina. Succesiv, intre 1909-1912, desenează grandioase edificii funcționaliste printre care in afara fabricii de turbine, pot fi citate rezervoarele de la Frankfurt si magazinele A.E.G. din Berlin; dar in 1911 îmbracă formele cele mai cinice, academice realizând sobra Ambasada germana de la Petersburg ce anunță deja spiritul teutonic prenazist. Dar el are tăria de a nu se închide pe direcții reacționare, schimbandu-şi gustul din când in când şi primind in gloriosul sau atelier tineri ca Walter Gropis, Mies van de Rohe, Le Corbusier si aderând la inițiativele lor cu un paternalism plin de generozitate, ceea ce ii permite sa recepționeze poetici multiple: de la casa de la Basset-Lowke, construita la North Hampton in 1906 pentru a ajunge la articulate asimetrica vila din Taunus, din 1931. In afara de acestea mai trebuie citata acea opera capitala care este Hochster Farbwerke din Frankrurt, din 1920-1926, uimitoare asimilare a climei expresioniste care dinamizează zidurile medievalizante... dominând peisajul urban... Personaj plurivalent înclinat spre o permanenta transformare, are in esența un bilanț ce rezulta profund fecund. .Behrens accepta cu multitudine de limbaje pe care le aplica cu o înțeleaptă dexteritate profesionala.

Protorationalismul si-a găsit in programele construcțiilor industriale cea mai emblematica tipologie constructiva, iar fabrica de turbine, realizata de Behrens pentru A.E.G. in 1909 la Berlin poate fo

considerata opera cea mai reprezentativă a curentului. Este o hala industrială de 207x39m de care este legat un alt corp cu doua nivele Ea este acoperita in terasa, cu structura metalica vizibila, iar pe laturile lungi are vaste zone vitrate, in timp ce fronturile scurte sunt similare cu frontoanele "altor arhitecturi", fără a fi insa triunghiulare in sens clasic, dar menite a imprima construcției o monumentalitate din care transpare ceva din aceasta zeificare a muncii specifica lumii bismarkiene. Behrens nu a intenționat a da specificitate acestei opere si bazandu-se doar pe calitățile expresive si funcționale ale construcției, a încercat să realizeze funcțiunea după maxima lui Schinkel, pentru care "reprezentarea idealului funcționalității determina valoarea artistica a operei"

—13— Creația lui Frank Lloid Wright. Casa preriei. Imobile civile şi ecleziastice.

Wright se inițiază în arhitectură sub supravegherea lui Saliven. Primind o bursă pleacă în Europa, la Paris, Roma, unde studiază în continuare. Problemele inovației şi a moştenirii în arhitectură le-a tratat într-un mod aparte. El rupe cu tradițiile, pentru a fi mai devotat tradițiilor. Mentalitatea de atunci forma un mediu constrâns, limitat în posibilități. Ruperea formală a legăturilor, renunțarea la folosirea formelor vechi în condiții noi, contribuie la căutarea soluțiilor în prezent, şi nu la împrumutarea lor. Wright apreciază în arhitectură: naturalețea, corespunderea construcțiilor condițiilor naturale unde sunt amplasate. Wright renunță la moştenirea clasică, renaştere, clasicism şi la copiile acestor stiluri. Consideră totuşi că în căutarea noilor soluții sunt utile experiențele tradiționale, apreciază arhitectura Japoniei – o consideră exemplul util de forme organice, este atras şi de arhitectura Americii de până la Columb.

Arhitectura japoneză a exercitat o influență mare asupra lui Wright, casa japoneză se caracterizează prin simplitatea structurii şi a aspectului, interior deschis ce comunică cu exteriorul, luminos, este vizual laconică, lipseşte mobila masivă, pereții sunt uşori. Aici Wright a văzut exemplul legăturii între interior şi exterior, construcție şi natură, arhitectura Japoniei contribuie la formarea principiilor estetice de folosire a materialelor de construcție, ce trebuie să corespundă mediului unde este amplasat edificiul, preia unele elemente: acoperişul cu cornişe mari, ferestre liniare în fâşii, pereți divizați de liniile întunecate ale carcasei cu panouri dreptunghiulare mai deschise.

„Casa prerie”, 1893-1909, în această perioadă Wright proiectează, în fond, case în afara oraşului, numite „case prerii”. Din această perioadă fac parte casele: *Winslow house, Harley Bradley house, Susan Lawrens Dana house, Frank Thomas house, Wiliam Fricke house, Wilits house.*

- în această perioadă are loc cizelarea, definirea stilului propriu al lui Wright, eliberarea fațadelor de decor;
- în unele case încă se mai întâlnesc procedee tradiționale, cum ar fi simetria, totuşi există tendința generală de debarasare de complexitatea şi masivitatea vremii, de imitația stilurilor istorice;
- aspectul clădirilor este echilibrat şi clar, uneori sobru;
- în plan: utilizează forme noi, formă de litera „Г”, încăperile comunică între ele nu prin uşi, ci prin deschideri mari, formând un spațiu unic, planul este liber, interiorul se contopeşte cu exteriorul;
- tendințe orizontale evidente, dinamica paralelă a acoperişurilor, Wrihgt intenționat foloseşte metode planimetrice ale caselor tradiționale populare americane. El tinde spre formarea unei imagini ce ar reflecta trăsăturile caracteristice culturii americane.

Winslow house, în timpul acela i-a uimit pe toți prin aspectul său „straniu”. În locul volumelor divizate cu acoperişuri complicate, are un plan compact, masă laconică, forma acoperişului simplă. Fațadele sunt cu factură netedă, lipseşte decorul. Autorul caută noi procedee de decor ce ar corespunde epocii. Factura pereților primului nivel reiese din zidăria din cărămidă netencuită, al doilea nivel placat cu plăci ceramice. Ferestrele au proporții orizontale. Încăperile sunt încă dreptunghiulare în plan, cu aspect obscur, închis, se respectă simetria.

Wilits house, planul corespunde tradiției americane, cruciform cu căminul amplasat în centru. Aripile alungite ale construcției cu deschiderea încăperilor în trei părți leagă interioarele cu grădina. Acoperişul

în pante, cornişa mare apără ferestrele orizontale(fâşii) de soarele torid. Continuarea acoperişului sunt consolele de protecţie a teraselor din curte, a parcării automobilelor.

Clădirile ecleziastice şi civile:

- în ele se reflectă concepţia individuală a lui Wright de tratare a spaţiilor izolându-le de exteriorul lumii înconjurătoare, exprimate în „casele prerii";
- edificiile prezintă un spaţiu unitar, nedivizat, separate de lumea exterioară;
- pereţii sunt masivi;
- lumina pătrunde prin acoperiş sau ferestre amplasate la înălţime.

Larkin Company Admonistration Building, New York, clădirea administrativă a firmei Larkin, amplasat ca un volum desinestătător, înconjurat de aripile corpurilor mult mai înalte ale fabricii. Între clădirea administraţiei şi turnurile regulate, amplasate lateral de ambele părţi ale intrării există o corelaţie specială. În interiorul turnurilor sunt amplasate scările care urcă brusc la înălţimea de 30m. acest edificiu s-a prezentat în faţa criticilor ca o aglomeraţie de figuri geometrice stranii, cu unghiuri ascuţite. Caracteristicile lui: unghiuri drepte, unghiuri ascuţite, linii verticale şi orizontale clare, neîntrerupte, fixe în plan geometric. Clădirea nu are carcasă, materialul de construcţie fiind cărămida, ca şi la casele de locuit, acoperişul este plan cu lumină de sus. Mobila şi seifurile sunt încadrate, este prima clădire cu oficii unde se foloseşte aerul condiţionat. Cercevelele ferestrelor şi uşilor din metal. Partea interioară prezintă un spaţiu unic 5 etaje înălţime, înconjurată perimetral de galerie şi formând astfel o curte interioară mare cu lumină de sus. Stâlpi regulaţi din cărămidă se înalţă cu o rigurozitate gotică, separă galeria de restul spaţiului interior.

Templul unirii, 1906, unul din primele edificii construite din beton. Aici Wright foloseşte procedeul(utilizat anterior şi ulterior în nenumărate cazuri în clădirile publice) de iluminare a încăperilor de sus prin felinare şi ferestre amplasate la înălţime. Principiul distrugerii „cutiei interioare" are aici tendinţe nu orizontale ca în „casele prerii", ci verticale(de înălţare).

—13— Creaţia lui Frank Lloid Wright. Stilul propriu. Influenţe europene şi japoneze.

Wright se iniţiază în arhitectură sub supravegherea lui Saliven. Primind o bursă pleacă în Europa, la Paris, Roma, unde studiază în continuare. Problemele inovaţiei şi a moştenirii în arhitectură le-a tratat într-un mod aparte. El rupe cu tradiţiile, pentru a fi mai devotat tradiţiilor. Mentalitatea de atunci forma un mediu constrâns, limitat în posibilităţi. Ruperea formală a legăturilor, renunţarea la folosirea formelor vechi în condiţii noi, contribuie la căutarea soluţiilor în prezent, şi nu la împrumutarea lor. Wright apreciază în arhitectură: naturaleţea, corespunderea construcţiilor condiţiilor naturale unde sunt amplasate. Wright renunţă la moştenirea clasică, renaştere, clasicism şi la copiile acestor stiluri. Consideră totuşi că în căutarea noilor soluţii sunt utile experienţele tradiţionale, apreciază arhitectura Japoniei – o consideră exemplul util de forme organice, este atras şi de arhitectura Americii de până la Columb.

Arhitectura japoneză a exercitat o influenţă mare asupra lui Wright, casa japoneză se caracterizează prin simplitatea structurii şi a aspectului, interior deschis ce comunică cu exteriorul, luminos, este vizual laconică, lipseşte mobila masivă, pereţii sunt uşori. Aici Wright a văzut exemplul legăturii între interior şi exterior, construcţie şi natură, arhitectura Japoniei contribuie la formarea principiilor estetice de folosire a materialelor de construcţie, ce trebuie să corespundă mediului unde este amplasat edificiul, preia unele elemente: acoperişul cu cornişe mari, ferestre liniare în fâşii, pereţi divizaţi de liniile întunecate ale carcasei cu panouri dreptunghiulare mai deschise.

Principala temă în creația lui Frank Lloyd Wright din perioada de după primul război mondial a fost casele de locuit. În concepția sa, casa de locuit trebuia să „corespundă vieții”, şi nu să fie o cutie în care aceasta se ambalează. Wright propune principiul locuinței raționale şi practice. „Destinația construcției – mai întâi de toate, este de a sluji multilateral omului, şi nu de a crea impresie.”

Avery Coonley house, încăperile de locuit principale amplasate la etaj, doar holul şi camera de joacă se află la parter. Wright încadra casele în formele naturale reliefate, în aşa mod că ele formau un tot întreg cu mediul înconjurător. Tendință reflectată şi în primele lucrări: acoperişuri console cu vegetație ce creştea pe parapet, tendința de contopire a casei cu natura merge până la momentul că este imposibil să-ți dai seama unde începe casa. Acest procedeu se oglindeşte şi în prioritățile facturilor materialelor de construcție: zidărie de piatră brută, granit neşlefuit pentru pardoseli, grinzi din lemn masiv.

Prima casă Jacobs, construită în 1937, poate servi exemplu caracteristic al „locuinței americane” în viziunea lui Wright. În plan are forma literei „Г” şi este amplasată în colțul de nord al sectorului, astfel are legătură cu grădina din două părți. Casa este alcătuită din două părți, comună şi intimă, alipite una de alta sub un unghi drept. Volumul în care este amplasată camera de zi şi bucătăria este mai înalt decât zona dormitoarelor. În locul diferențierii acoperişului este amplasată o fereastră care iluminează bucătăria. În perioada caldă a anului, fereastra de sus contribuie la o ventilare mai bună a încăperii. Ca modul planimetric este folosit dreptunghiul 60×120 cm, probabil doar pentru că casele de locuit tradiționale japoneze se construiau în baza modulului planimetric 1:2.

Cu totul deosebită este soluționarea golurilor de iluminare la Wright (dacă, desigur, e să le compari nu cu ceea ce a devenit o obişnuință astăzi în arhitectură, ci cu ceea ce se făcea 40-50 de ani în urmă). Wright este unul dintre primii care introduce în arhitectură abundența suprafețelor vitrate. El spunea „lumina conferă frumusețe clădirii”. Tendința aceasta, în acelaşi timp, se ciocneşte cu ideea opusă de a micşora suprafețele deschise (din sticlă) pentru a oferi casei mai mult confort, intimitate, sentiment de protecție şi refugiu. În aşa fel, fațadele dinspre stradă şi nord sunt închise, doar cu benzi înguste de ferestre sub cornişă, cele dinspre grădină şi sud, de partea însorită, geamurile cuprind întreaga înălțime a peretelui, în formă de uşi vitrate. Necătând la acest fapt (prezența suprafețelor mari de sticlă) locuința totuşi inspiră simțul protecției, adăpostului. Interioarele sunt cu adevărat confortabile. La aceasta contribuie desigur, materialele de construcție folosite: lemn, covoare şi țesături(cum ar fi de exemplu pentru pardoseli); coloristica caldă ,calmă a interioarelor, prezența pereților orbi, folosirea cornişelor mari.

Sentimentul căminului , al refugiului şi protecției, Wright tinde să-l exprime şi în faptul că construcția are un nucleu masiv din piatră în jurul căruia se grupează încăperile. Acest nucleu este vizibil din exterior, ridicându-se deasupra celorlalte părți ale casei şi prezintă în sinea sa simbolul liniştii şi păcii – exprimarea căminului familial. Acest volum include hogeagul căminului şi volumul bucătăriei cu iluminarea laterală.

Partea centrală a casei – camera de zi, cu largi vederi spre exterior are legătură nemijlocită cu grădina. Pardoseala ei continuă la exterior, transformându-se treptat în terasă, care în acest fel aparține şi casei, şi grădinei, fiind delimitată de casă printr-un perete de sticlă. Uşile între încăperi după posibilități sunt înlăturate, pentru a crea o mai mare libertate în mişcare şi de asemenea pentru a crea impresia de integritate a spațiului interior. Construcția acoperişului prezintă plăci din lemn din trei straturi.

În această casă pentru prima dată este folosită încălzirea „gravitațional”, cum îi spunea Wright, sub pardosea. Sistema este amplasată în platforma pe care stă casa. Fundații ca atare ,casa nu are. In locul acestora mai simplu a fost să se facă o bază pentru pereți în formă de placă pe terenul de construcție existent, în care s-a şi montat sistema de încălzire. Pereții casei sunt parțial din cărămidă, parțial din lemn. Subsol locuința nu are, deoarece acesta scumpeşte construcția şi scade temperatura interioară a camerelor de locuit.

În căutarea noilor procedee de construcție , volumelor spațiale şi structurilor planimetrice a casei Wright adesea experimentează, de exemplu cu modulul planimetric. ***Casa lui Paul R. Hanna*** din Pallo-Alto, California, construită în 1937 are folosit în plan ca modul, hexagonul. În plan această construcție nu are unghiuri drepte, ci doar de 120° . Wright îi spunea„Casa-stup” (Honey cumbe house). Casa este înconjurată de terase , care sunt continuări ale încăperilor la exterior. Locuinta este amplasată în aşa mod , ca să se păstreze copacii existenți.

Principalele materiale de construcție, sunt: cărămida, betonul, lemnul, sticla, care nu sunt mascate şi ascunse cu alte materiale de finisare speciale. În afară de faptul că factura naturală a materialului are un efect decorativ special, acest procedeu conferă impresia de integritate şi naturalețe a arhitecturii în genere. Ideea integrității are o importanță foarte mare. Wright tinde către faptul ca edificiul să pară a fi făcut„dintr-o bucată” (sculptat dintr-un întreg) şi nu alcătuit dintr-o mulțime de detalii.

Acoperişul este din cupru, conține un strat de hârtie de aluminiu, pentru o termoizolație mai bună. Pardoseala este executată din beton colorat. Sistema de încălzire este amplasată în placa de fundare. În centrul planului se află „laboratorul” (astfel Wright denumea bucătăria) de unde ferestrelor interioare poate fi văzută camera de zi şi camera de joacă pentru copii. Peretele exterior al camerei pentru copii este tot din sticlă, pentru a evita sentimentul spațiului închis. În casă nu existau plafoane şi sisteme de iluminare suspendate, sursa de lumină artificială se monta ascunsă(şi deseori nu era vizibilă). Mobila pe cît era posibil, era deasemenea montată în pereți (în afară de scaune) : dulapuri, paturi, mese, safeuri, erau elemente ale arhitecturii, se prevedeau în cadrul proiectării şi se executau în procesul construcției ca părți componente ale casei.

Proiectul ***casei R. Jester***, din Palos – Verdes California, prezintă un alt exemplu de soluționare neobişnuită în plan. Aici ca bază este luat nu hexagonul , ci circumferința. Wright argumentează soluția prin faptul că pereții trebuiau executați din lemn care fiind încovoiat obține forma spațială necesară cu proprietăți de rezistență şi stabilitate mare. În experimentul său Wright ajunge până la folosirea căzilor rotunde, paturilor rotunde sau curbe.

Mediul în care era amplasată locuința era foarte important. Nu orice mediu îi trezea interesului arhitectului. El dorea ca din casa sa omul să nu vadă peisajul urban, şi nici vecinii săi, ci natura. Dacă casa sau muzeul ,sau biserica, se află în oraş, ceea ce foarte rar este întîlnit la Wright, deoarece pentru oraş, el proiecta fără prea mare entuziasm, atunci casa era închisă ca un bastion. Dar ***Taliesin West*** (locuința personală a lui Wright şi reşedința societății Taliesin) este amplasată într-un loc pustiu şi este toată deschisă mediului extern. Pentru legătura estetică a casei cu mediul extern este prevăzut un soclu masiv în formă de stilobat din piatră locală şi beton cu pietre de diferite culori. În acelaşi timp pereții şi acoperişul sunt din materiale uşoare întinse pe rame din lemn.Această construcție permite absolut de a deschide spațiul interior din orice parte.

Taliesen house, casa proprie a lui Wright, clădirea principală în plan forma „П”, o aripă reprezenta propriu-zis casa de locuit a lui Wright, unde sunt amplasate 3 dormitoare, camera de zi cu loc de luat masa, bucătăria, loggia, unde aveau loc întâlnirile „uniunii taliesen”. În partea centrală erau amplasate încăperile de lucru, în altă aripă – încăperile pentru colaboratorii lui Wright şi cele tehnice. În interior sunt folosite aceleaşi materiale ca şi la exterior: zidărie de piatră brută, lemn. Tavanul urmează forma acoperişului, pantele lui căptuşite cu lemn. Interioarele sunt luminoase, diferite ca aspect şi comunică reciproc între ele, cu individualitatea elementelor de diferite forme, şi a îmbinării lor, cu ferestre amplasate pe diferite planuri. Interioarele sunt rezultatul jocului spațiilor şi luminii.

A doua casă a lui G. Jacobs , Madison . Wiskonsyn , 1942, este curbată în plan şi reprezintă o parte a inelului care înconjoară grădina. Casa este amplasată pe versantul unui deal şi orientată cu partea curbă spre nord. În rezultat această fațadă a casei este oarbă şi adîncită în pămînt. Fațada convexă orientată spre sud şi grădina este toată vitrată. Această locuință prezintă în interir o încăpere unică, vastă cu mezanin (antrisol) pe care sunt amplasate dormitoarele, iluminate cu lumina a doua a încăperii principale, şi cu fîşia îngustă de geamuri a fațadei din spate. Utilajele tehnico-sanitare şi scara sunt grupate aparte într-un volum cilindric. Casa este ridicată din materiale de construcție locale: pereții din piatră spartă, acoperişul din lemn.

Wright a numit construcția sa Cascada dearece cheia montării acestei case este faptul că ea este construită deasupra unei cascade fiind situată în apropiere de munții Apalaşi în Mill, statul Pensylvania. În procesul construcției au fost luate măsuri pentru a păstra condițiile şi relieful terenului dat: rîu, pietre, spații verzi. În 1936 a început construcția pe baza unui proiect şi a fost finisată în anul 1939.

Vila Cascada, Edgar J. koaufmann a devenit o cortină verticală cu 3 etaje. Partea principală a suprafeței primului etaj ocupă o mare încăpere comună pentru toți, care scoate în evidență comunicarea liberă. Camera de zi este mărită de patru elemente separate: uşa de sticlă de la intrare, un panou fixat de sticlă lîngă cămin, o lumină suspendată deasupra barului alături de masa şi panoul de sticlă deasupra

spalierului. Apoi urmează sufrageria, bucătăria, salonul. La etajul doi sunt proiectate trei dormitoare, fiecare dormitor avînd propriul său bloc sanitar şi propria terasă. La etajul trei deasemenea se alfă un dormitor cu bloc sanitar şi terasă; de aici un pod de trecere duce spre căsuța pentru oaspeți, servitori şi garaje. Aproape o jumătate din casă o alcătuieşte terasa sau spațiul exterior. Fiecare din acele patru dormitoare au terasa sa şi mai sunt două terase pe ambele părți ale camerei de zi. Deseori folosite pentru bronzare, citire şi o gustare, ele produc caracterul obişnuit al vieții de zi cu zi la vila Cascada.

Materialele de construcție alese pentru vilă au fost gresie, care a fost exploatată de pe şantier, beton armat, sticlă şi oțel. Valoarea esențială a fiecărui material este accentuat de modul în care a fost tratat. De exemplu, piatra a fost asezată cu dificultate, în mod orizontal astfel că se aseamănă cu formațiuni de piatră băstinaşă de pe nisip găsite prin apropiere. Oțelul a fost desenat în felul unor cărămizi (bucăți) roşii. Chiar culorile palide gălbui ale betonului demonstrează caracterul argilos al materialului.

Mobila a fost aleasă de Wright specific casei şi multe plane din interior arată dualitatea designului exterior al casei. Pentru a înțelege Cascada este necesar să explorăm structura sa neobişnuită şi motivele lui Wright pentru o astfel de proiectare. Casa poate apărea ca fiind alcătuită din stîlpi de piatră masivi fixînd proiecțiile de beton întărite, dar aceasta este foarte simplu cu toate că la prima vedere te poate zăpăci. Wright a stabilit un nucleu, adică un perete de piatră solid îngrădit, unde se ridică țevi instalate la etaje diferite. Alți pereți de piatră sunt divizați în părți întrerupte, adică console întregi de beton armat care continuă drept în stîlpul de piatră. Aşa cum consolele se întind din afară, greutatea unei fațade, în multe locuri, echilibrează greutaea de cealaltă parte. Pe lîngă aceasta, casa principală este îngrămădită înalt în spate, şi greutatea acumulată este opusă proiecției de cea mai mare parte a şuvoiului de apă. Podelele sunt netede cu întărituri sucite în sus, ce dă rigiditate suplimentară planelor orizontale. Ridicate deasupra pe consolele podelei cu dungi subțiri de beton care este un strat de lemn roşu acoperit cu carton. Spațiul de aer dintre console şi lemnul roşu serveşte ca izolator.

Aşa cum se spune în capodopera sa, vila Cascada exprimă esența arhitecturii organice a lui Wright, care s-a născut din dragostea față de pămînt, din dorința de a crea un capitol nou în arhitectura americană şi credința sa în tehnologia nouă (Waggoner, 15).

Midway Garden, Chicago, reflectă principiile estetice ale lui Wright, arhitectul din el a influențat simțul lui de pictor, artist plastic şi viziunea lui de a concepe mediul. A creat şi arhitectura şi schițele ferestrelor cu detalii din sticlă colorată, mobila. Fresca din acest restaurant prezintă o combinație de cercuri reciproc intersectate, diferite după mărime şi culoare. Prin concepția sa această lucrare se înscrie printre lucrările lui Machintosh şi modul nou de tratare a spațiului a lui Kandinschi.

Imperial Hotel, Tokyo, un edificiu mare şi complicat în plan. În aripile laterale amplasate camerele de locuit, partea centrală ocupată de încăperile necesare infrastructurii, în jur – curți mici cu bazine, terase, grădini, sculpturi. Toată mobila este proiectată de Wright. El a proiectat nu numai arhitectura, dar şi a elaborat partea constructivă, dificilă din pricina seismicității. Înlocuieşte masivitatea şi rigiditatea prin elasticitate şi mase uşoare, construcția trebuia să nu contravină undelor oscilatorii, dar să le urmeze. Pereții sunt mai masivi la bază şi mai subțiri la nivelele superioare, astfel fiind deplasat centrul de greutate. Acoperişul este uşor. Formele exterioare – urmează tendințele naționale nipone, exprimate în arhaizarea aspectului şi supraîncărcarea cu decor. Ornamentația bogată reflectată în acel timp şi în arhit. Europei, este deosebită în restaurante, sala de dansuri. Aici autorul nu reuşeşte să folosească principiul major al arhitecturii nipone exprimat în formula de a fi liber, curat.

Frank Lloyd Wright asigură legătura vie între prima şi a doua perioadă a construcției clădirilor cu atrium. El nu-şi pierde interesul pentru spețiul ce leagă diferite nivele ale edificiului. Dacă la proiectarea locuințelor Wright , după cum spunea el însuşi, lupta cu „unghiul drept” atunci în clădirile publice el, cu atît mai mult, folosea diferite forme planimatrice, cum ar fi cele circulare – cerc, inel, spirală, linii curbe.De ezemplu , sala de lectură a unei biblioteci poate fi şi rotundă, şi Wright astfel şi o face – rotundă,şi nu dreptundghiulară cum era de obicei. Wright proiectează clădirea curățătoriei chimice în forme circulare, folosind plasticitatea materialului din care se execută-betonul. în acest proiect arhitactul tinde să folosească cele mai noi performanțe în domeniul respectivelor procese tehnologice şi funcționale.În ***Muzeul Solomon R. Guggenheim***, 1942-1959, New-York, formele circulare sunt tratate cu o şi mai mare amploare: construcția este gândită ca o gigantică spirală din beton armat, pe care este amplasată o galerie de tablouri cu lungimea de 1200m. În muzeu sunt folosite şi procedeele antice a

iluminării de sus şi a pantelor spiralate, pe care însuşi Portman le-a recunoscut ca exemplu ce-i inspirau căutările.

Peretele exterior al galariei serveşte pentru instalarea sau amplasarea expoziției. În partea cealaltă a galeriei, adică în partea interioară a ei , este o barieră, o balustradă de-a lungul căreea se întinde un scaun continuu. Pe suprafața superioară a peretelui sunt montate geamuri în bandă, cu lungimea 1200m. Galereea se iluminează deasemenea şi din partea curții interioare care e acoperită cu o cupolă din sticlă, ce oferă lumină dispersată. Le spirala principală aderă a doua rampă de acces în spirală, cu un diametru mai mic, cu o urcare mai bruscă după cum s-a demonstrat. Ea serveşte pentru comunicarea rapidă între etaje .Pe aici trece şi liftul. Vizitatorii se ridică cu ajutorul ascensorului în sus ,de unde încep examinarea galeriei mergând până jos pe panta spiralată.

În suprafața încăperilor ale acestui muzeu , în afară de sala de expoziție a galeriei, mai există sala pentru cinematograf ce serveşte la vizionarea filmelor documentare, sala de conferințe, observator, laborator, atelier, cafenea, încăperi administrative şi pentru personal.

Aspectul acestui muzeu din New-York este neoboşnuit. Atitudinea lui Wright, categoric negativă față de arhitectura acestui oraş, şi în general față de arhitectura oraşelor , alcătuită dintr-o strânsă îngrămădire a clădirilor şi a străzilor foarte înguste, nu i-a permis să se gândească la un ansamblu de clădiri, nici nu-şi dorea.

Muzeul Guggenheim este unica construcție a acestui mare arhitect din cel mai mare oraş al țării, cu toată imaginea sa arată că e înstrăinat de mediul înconjurător. De obicei se socoate că arhitectura modernă este o arhitectură a construcțiilor uşoare, deschise, însă imaginea acestei construcții creează impresia unei cetăți, cu spirit revoluționar , înstrăinat de mediul în care e obligat să se afle. Interioarele sale sunt izolate de lumea exterioară şi orientate spre marea curte interioară acoperită cu o cupolă din sticlă. Prin acest acoperiş transparent spațiul interior se deschide în exterior nu în lungime, depărtare, ci în înălțime, in sus , spre cer.

Când clădirea muzeului e fost ridicată , au apărut o serie de neajunsuri legate de exploatare, despre care specialiştii preîntâmpinau la timpul lor. Conform spuselor unuia dintre teoreticienii arhitecturii din SUA P. Blacke , această construcție pare a fi mai mult o impresionantă operă a arhitecturii, decât un muzeu .

Muzeul Guggenheim din New-Yorka servit ca exemplu pentru Portman şi alți arhitecți, care au început a doua perioadă de dezvoltare a clădirilor cu atrium.

—14— Avangarda rusă(constructivismul rus). Creația lui Vladimir Tatlin şi Ivan Leonidov.

Premisele apariției **avangardei ruse.** Constructivismul /-

este o direcție în arhitectura anilor 1920, începutul anilor 1930. Specificul dezvoltării acestei direcții în arhitectură care a fost promovat printre primele în lume, a fost formarea unui nou scop în arhitectură – crearea unui spațiu nou, mult mai larg pentru o societate nouă, ceea ce a dus la realizarea cerințelor practice evitând fantezia arhitecturală. Diversitatea ideilor se datorează numărului mare a concursurilor de proiecte pentru rezolvarea diferitor programe şi probleme.

După 1917 în arhitectura Rusiei era pusă problema creării unei lumi noi, care va rupe orice relație cu trecutul: “Jos arta, trăiască tehnologiile!” Problema de bază era construirea spațiului material ce înconjoară omul, folosirea tehnologiilor noi pentru crearea formelor simple noi, logice, funcționale, unei construcții integere pe baza metodei funcționale. Constructivismul exprima noi speranțe, noi tendințe ale consumatorului de arhitectură care era reprezentat de proletariat-masele populare mari. Puterea societății industriale cere rezolvarea problemelor sociale majore.

Ignorarea principală a formelor trecutului a dus la căutarea unui limbaj architectural nou fără “împodobiri”, a promovat cultul construcțiilor inginereşti-arhitecturale, exemplu, monumentul III Internaționalului (V. E. Tatlin).

Caracteristica generală a avangardei ruse rezidă în : forme dreptunghiulare şi volume fără decor, acoperişe plane, ferestre mari cu vitralii încadrate în ramă dreptunghiulară sau pătrată, conferirea construcțiilor din beton armat şi utilajului inginerilor unui aspect mult mai poetic,un rol mai activ în compoziție revine încăperilor de comunicații(scări,galerii,ascensoare).

Proprietățile construcțiilor-simplitatea volumelor şi complicitatea lor în combinare pe baza compozitiilor asimetrice, ferestre orizontale,structurarea orizontală a fațadelor,dinamizmul compoziției,lipsa decorului,suprafețele pereților din beton.

Clădirile de tip nou răspundeau perfect proceselor noi social-tehnologice, apariției şi formelor noi a vieții societății.

Avangarda rusă se împarte în două perioade,cu liderii săi –arta pictorilor *de stînga* **,**de ală parte mişcarea novatoare în arhitectură.În această situație se crează două concepții creative-constructivismul (Moscova)şi suprematismul (Vitebsc)

Constructivismul-invenții constructive,ce se creau din năuntru(influențat de lucrările lui V.Tatlin).

Suprematismul –căutarea stilului nou prin geometrizarea formelor şi culorii,crearea sistemilor de noi forme(influențat de lucrările lui C Malenici).

Malevici Cazimir Severinovici (1878-1935) pictor rus,teoretic de artă şi filosof.Născut la Kiev 11(23)februarie 1878.În creația sa a trecut prin toate stilurile timpului de activitate,de la impresionism la simbolismul mistic şi pe urmă la primitivismul postimpresionistic.

În anii 1929-1922 în Vitebsk crează organizația UNOVIS(uniunea creatorilor artei noi),creînd astfel o noaă sistemă pedagogică de artă,evedențiănd legeturile **om-natură**.

Principalele lucrări teoretice,prin care evedențiază suprematismu,sunt,,Despre creația poetică,,şi broşura,,Бог не скинут,,1922 astfel creîndu-şi duşmani şi prieteni ca Candinschii,Ladovschii.Pol Cle,Kokoşchina.

Prin lucrările sale Malevici exprima că arta este creația teoretică,Creerul este mai important decît ochii,să fie gîndul că arta va fi.Experiențile lui suprimatice,sunt ilustrații la teorie,ca maiestrul facturii,tonului,culorii el nu reprezintă nimic ieşit din comun,arta lui Malevici neutralizează teoria,de aceea principalul denine teoria-lucrări filosofice.

La expoziția dia 1919 Malevici a exous (a demonstrat)sistema de creație a stilului,concepția sa de creație a formelor în spațiul obiectiv-spaşional.

În creațiile sale Malevici sărea de la o limită la alta,adică de la expresionosm-arta formelor subiectiveşi emoțional-anarhice,la constructivism-tehcica posedării cu materiale reala,arta de a crea lucruri(obiecte,forme).

Prima pune arta mai presus de viață,a doua invers,Pentru prima –forma este pe primul loc,a doua –este scopul prin această formă.

Scopul principal,suprimatiştii (Candinschii,Ladovschii,Malevici etc.)este crearea formelor vizuale aceasta fiind sensul artei

Formarea modulului principal pentru suprematism este combinarea suprafeților geometrice simplecu spațiul sau fonul alb ca simbolul lui.Aceste concepții de la bun început erau orientate spre arhitectură sau design dar şi spre toată arta obiectiv-spațială.

Malevici visa întradevăr să aducă suprematismul în arhitectură deoarece nu era doar o simplă mişcare în artă,dar o sistemă stilistică de artă a schimbării lumii întregi.La lucrările teoretice ale lui Malevici,nu exista o logică,care ar funcționa în concepția constructivă. Suprematismul avea ca scop –logica de artă, logica de observare (percepere), suprematismul trebuie să fie dintîiprivit,dar nu citit.

constructivism. Una din mişcările artistice cele mai caracteristice pentru era maşinismului, apărută în Rusia după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie (1917). Ea îşi are originea atît in *funcționalism*, cum o dovedeşte prețul pus do **c**. pe valorile expresive ale structurilor sau, in general, pe relația echilibrată dintre funcție si formă, cit şi în *cubism*, cum o dovedeşte însemnătatea ce o capătă în concepția sa spațiul si timpul, volumele deschise şi transparente sau formele geometrice elementare. Pe de altă parte insă naşterea **c**. este un rezultat imediat al evoluției avangardei ruse antebelice.Se consideră principal promotor - ***Vladimir Tatlin***, care-si prezentase primele *reliefuri pictate* în1913, iar primele *construcții suspendate* cu fire metalice — un fel de ,,maşini"— în 1915.

Născut la Harkov, Tatlin şi-a împărțit anii adolescenței intre studiile de la şcoala de arte din Penza si călătoriile făcute ca marinar prin mai tot Orientul apropiat. În 1909 el a plecat la Moscova, unde s-a înscris la Academia de pictură, sculptură şi arhitectură. Tatlin s-a orientat curind spre avangardă, participînd in 1910 la expoziția din Moscova a grupului ,,Valetul de caro" realizmd în 1911 decorurile pentru piesa ,,Impăratul Maximîlian şi fiul său Adolf" sau expumînd în 1912, tot la Moscova, cu

grupul",„Coada de măgar"- Artistul parcurgea pe atunci prima fază a carierei sale, de pictură figurativă, inspirată atît din stilul vechilor icoane ruse cit şi din pictura lui Cezannc sau cea a fovismului.

Reliefurile lui Tatlin însă -- combinații din metal, lemn, ghips, .gudron, mastic, etc., colorate sau lăcuite, stropite cu nisip sau cu sticlă pisată— nu mai aveau contingențe cu sfera figurativului, tinzînd a deveni *construcţii pure*. Dar primele sale construcții propriu-zis spațiale apar abia în 1915, după întoarcerea dintr-o nouă călătorie pe mare,false maşini suspendate cu fire metalice, compoziții uşoare, aeriene, elegant echilibrate, unele aşezate la colțul încăperilor, piese ce par că măresc limitele perceptibile ale spațiului ambiant şi care se leagănă la orice adiere se află, în ultimă analiză, atit primele izvoare ale artei cinetice cit si unele din sursele *structurilor spațiale** sau ale industrial *design**-ului de azi.

Odată cu Revoluția din 1917, începe si pentru Tatlin o perioadă de activitate variată şi trepidant

Tatlin. n-a renunțat niciodată la creația sculpturală independentă şi una dintre realiîările sale cele mai însemnate — prototip de viziune **c**. — rămîne macheta Monumentului Internaționalei a III-a, o piesă metalică de spirit asceta sional, în spirală, datind din 1919—1920 (Muzeul rus, Leningrad). Ideile sale au fost preluate şi teoretizate de Osip Brik, Tarabukin sau de tipograful şi gtaficianul Alexei Gan, precum si mai ales de sculptorul A. Rodcenko, cel mai pasionat propagandist al productivismului. Ei plecau de la teza după care artistul trebuie să devină un tehnician, fiind obligat să folosească metodele industriale, spre a contribui direct la producția bunurilor materiale. După, părerea lor arta va putea fi pusă întradevăr în slujba societății doar atunci cînd „artistul-inginer" va organiza armonia întregului mediu ambiental. Iar în ultimă analiză, *maşina,* izvor de putere al lumii moderne, trebuie să devină o „producătoare de artă".

Nu e greu de observat ce consecințe însemnate au putut avea astfel de teze, pentru dezvoltarea arhitecturii şi a design-ului secolului 20. Rolul jucat de frații Pevsner în procesul elaborării ideologiei **c**. este cu totul deosebit. Sculptorii **Antoine Pevsner şi Naum Gabo** **(şî-a luat numele de Gabo spre a se deosebi de fratele său)** reveniseră în țară după Revoluție.

Pevsner studiase pictura la Academia de arte din Kiev şi apoi, un an, la cea din Sankt-Petersburg, după care plecase la Paris, în 1911. Aici a avut prilejul să vadă prima expoziție cubistă — la Salonul Independenților — dar nu a rămas multă vreme, întorcîndu-se în țară în 1913 el se află din nou la Paris, de astă dată pentru o perioadă mai lungă, în care suferă înrîuririle sculptorului Archipenko, din faza sa cubistă, precum şi pe cele ale pictorilor cubişti din grupul „La section d'or". După cum va relata prin 1948 fratele său, Pevsner a fost impresionat în mod special de expoziția din 1913 a pictorului italian Umberto Boccioni.

Gabo n-a frecventat nici o şcoală de artă. El studiase medicina din 1909, la Miinchen, concomitent cu fizica şi matematica, audiind totodată şi cursurile de istoria artei ale lui H. Wolfflin. îl cunoscuse pe pictorul Kandinski. În 1913 şi 1914 Gabo călătoreşte la Paris unde, prin intermediul fratelui său, ia contact cu lumea artistică şi, mai-ales, cu pictorii cubişti. Curînd după aceea încearcă primele sale sculpturi, între 1915 şi 1917 frații Pevsner locuiesc in Norvegia, la Oslo, unde elaborează noua viziune ce va deveni cunoscută sub titulatura de **c**. Antoine Pevsner aducea fără îndoială cunoştințele sale tehnice, artistice şi Naum cunoaşterea sa ştiințifică a materialelor si a formei. Prin studiile sale de fizică Naum învățase să ridice construcții tridimensionale care ilustrau formule matematice; astfel s-a produs fuziunea dintre o viziune artistica şi o metodă ştiințifică. Sosiți la Moscova după Revoluție, frații Pevsner vor fi foarte activi in dezbaterile de la V.K.H.U.T.E.M.A.S. unde dealtminteri Antoine devenise titularul unui atelier de pictură, iar Naum — deşi fără vreo numire oficială — preda sculptura.

" Declarația publică" a fraților Pevsner a fost vestitul „Manifest realist" redactat şi publicat in 5 august 1920 la Moscova, cu prilejul expoziției lor de sculptură în aer liber, dintr-un' parc de pe bulevardul Tverskoi.

1)- renunțăm la culoare ca element plastic în pictură. Afirmăm că tonalitatea substanței, adică corpul ei material ce absoarbe lumina, este unica realitate picturală.

2) Renunțăm la linie ca valoare descriptivă. Afirmăm că linia este valabilă doar ca direcție a forțelor statice şi a ritmurilor lor în obiecte.

3) Renunțăm la volum ca formă spațială, picturală şi plastica (...). Afirmăm valoarea profunzimii drept unică formă spațială picturală şi sculpturală.

4) Renunțăm la sculptură ca masă înțeleasă drept element sculptural. Afirmăm că profunzimea este o formă spațială.
5) Renunțăm la prejudecata artistică înrădăcinată de secole, după care ritmurile statice sînt unicele elemente, ale artelor plastice. Afirmăm că in aceste arte există noul element al ritmurilor cinetice, ca forme fundamentale ale percepției pe care noi o avem despre realitate.

Totuşi, impactul constructiviştilor asupra tuturor domeniilor artei sovietice a fost, în anii de după Revoluție, excepțional. In arhitectură, de pildă, s-au realizat puține construcții, printre care au fost mai însemnate: Mausoleul lui Lenin (1924) din Piața Roşie, Moscova, de Alexei Sciusev, Clubul comunei Znev (1926), de Ilia Golossov, Direcția generală a industriei din Harkov(I929i de Serafinov sau Pavilionul sovietic de la Expoziția internațională de arte decorative (1925), Paris, de Konstantin Melnikov. Dar nenumăratele proiecte datorate arhitecților Al. şi V, Vesnin, lacob Cernigov, I. Golossov, A, Sil-cenko, El Lissitzki, I. I. Leonidov (care concepuse în 1927 o uriaşă sferă de sticlă şi metaf, suspendată pe cabluri şi care urma să constituie un auditorium pentru 4000 de persoane) ş.a. sau chiar lui Malevici şi Naum Gabo — cu toate că au rămas doar pe hîrtie sau în machete de ghips — au avut un răsunet internațional. Iar expoziția sovietică de la Paris (1925) dominată de **c**. în mobilier, tapiserie, pictură, sculpturii, grafică, fotomontaje, afişe etc. a demonstrat că artiştii sovietici erau, la acea vreme, printre cei mai modernişti din Europa.

Tairov e cel ce a folosit, prima oară în istoria teatrului, un arhitect ca decorator, pe Al. Vesnin, **c**. a dat un impuls substanțial şi design-ului tipografic. El Lissitzki, Klutsis, frații Sternberg, Favorski sau Rodcenko şi Alexei Gan au realizat afişe, timbre, ilustrații de carte şi, în general, lucrări destinate tiparului.

Un rol deosebit în cadrul mişcării **c**. — atit În Uniunea Sovietică cit şi în străinătate — 1-a jucat ***El Lissitzki***, arhitect, afişist, grafician, autor de foto-montaje, proiectant de expoziții. A studiat ingineria la Darmstadt, fiind de fapt atras de artele plastice. A expus pentru prima oară la "Asociația Artistică". În timpul războiului se afla la Moscova, unde a lucrat în atelierul unui arhitect. A expus cu grupul „Valetul Caro" în 1916, în 1917 cu asociația Mir Iscustva. După revoluție devine membru al consiliului IZO, lucrează la pavoazări publice, începe să colaboreze cu pictorul Marc Chagall la ilustrații de cărți, publicate la Kiev. În 1920 a creat vestita „Istorie a celor două pătrate" operă cu totul reprezentativă a graficii moderne şi caracteristică pentru viziunea autorului, în care se citesc rădăcinile suprematiste ale mişcării. În Germania editează în colaborare cu Ilia Ehrenburg, o revistă artistică trilingvă „Veşci-Objet-Getenstand", întemeiază cu olandezul Theo van Doesburg „Internaționala constructivistă". Manifestul Internaționalei constructiviste, publicat în revista „De Stijl", accentua teza după care maşina este midelul suprem de construcție, propunând ca pildă de perfectă logică structurală automobilul, avionul, vaporul. Teza fusese în acei ani expusă şi de Le Corbusier. Din 1921 se ocupă în mod preponderent atât de arhitectură, cât şi de fotomontaje, de grafică sau în general de proiectarea expozițiilor. Realizează în colaborare cu Mart Smart proiectele faimoşilor „stâlpi-nori", turnuri multietajate ce susțin o mare construcție orizontală în consolă, reprezentând o soluție urbanistică extrem de îndrăzneață pentru aerisirea oraşelor şi prevenirea sufocării lor din pricina circulației automobilelor.

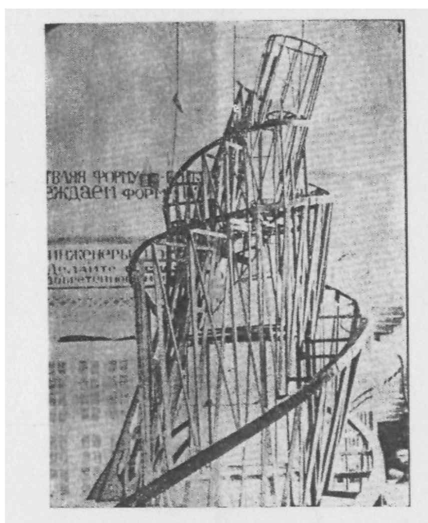
Ivan Leonidov – nu împlinise vârsta de 30 de ani când a intrat în istoria mondială a arhitecturii şi cu toate că practic nu are nici un proiect realizat se consideră un mare arhitect al sec. XX. Lucrările lui cele mai bune au fost proiectate cu 70 de ani în urmă, dar sunt mai actuale ca niciodată. Asemenea ideilor lui Leonardo da Vinci, ideile lui Leonidov au prevăzut viitorul şi au fost înaintea timpului lor. A studiat arhitectura la Melnicov, apoi la Al.Vesnin, care au exercitat o influență mare asupra lui, l-au adus în rândurile constructiviştilor. În scurta sa activitate profesională, 1927-1930, a creat mai mult de 10 proiecte neobişnuit de inovatoare pentru acel timp, toate fiind publicate în revista „sovremenaia arhitectura".

- Institutul Lenin – proiectul de diplomă al lui Leonidov, 1927, complex amplasat în afara oraşului, pe malul râului Moscova(în timp ce proiectele analogice erau proiectate în oraş). Edificiul în totalitate este divizat pe părți, în loc de o clădire unitară, Leonidov creează o compoziție spațială din volume separate, fiecare prezentând o figură geometrică simplă: de la prisma verticală – depozitul de cărți, la volume joase, cu un singur nivel ce străpung masa verde a parcului, pe malul râului – auditoriile, în forma unei sfere mari de sticlă, ridicată de la pământ pe un suport uşor, ajurat de trunchi de con. Elementul care încheie compoziția – linia şinei care porneşte de la turn spre centrul oraşului. Complexul de figuri la

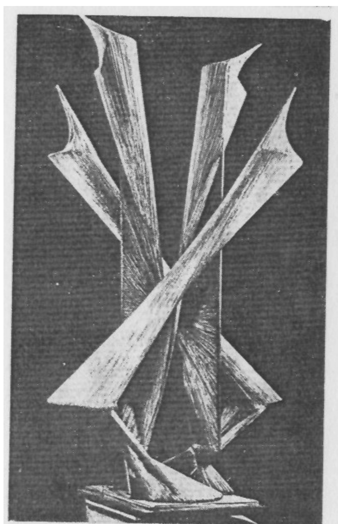
prima vedere separate formează un ansamblu unitar, care organizează spaţiul în jurul său, şi în acelaşi timp parcă se dizolvă în el. Pentru a accentua geometria construcţiilor, masa uşoară a lor, autorul include în compoziţie – cabluri şi forme spaţiale, motivate nu numai constructiv, dar şi artistic. Peste 40 de ani acest mod de tratare a volumelor va deveni cartea de vizită a hai-teckului britanic, Oscar Nimeier inspirat din acest proiect va crea Centrul guvernamental din Brazilia.
- Studiourile de filme din Moscova, proiectul cel mai suprematist, la prima vedere în plan prezintă o compoziţie abstractă în stilul lui Malevici, Lessitzki. În realitate neobişnuita planimetrie şi configuraţie a planurilor: forma Г, zigzag, dreptunghi puternic alungit, au la bază procesul complicat de producere a filmelor.

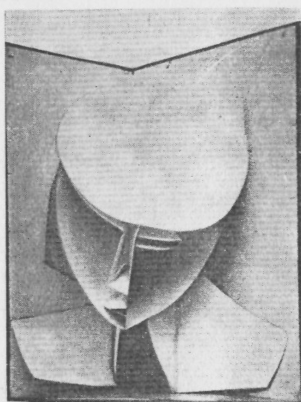
<u>Metoda principală a constructiviştilor – funcţia determină forma</u>(volumul, imaginea, aspectul).
- Proiectul ştiinţific de studiu „Clubul de tip social nou”, unde analizează funcţiile şi soluţiile lor arhitecturale. Ca şi la Institutul Lenin, Leonidov în totalitate divizează edificiul pe părţi componente.
- participă la concursul internaţional pentru monumentul lui Columb în Santo-Domingo. El propune în loc de un monument tradiţional, crearea unui centru ştiinţific-cultural cu săli de şedinţe, congrese mondiale, observator, centru teleradio. În centrul complexului era amplasat muzeul lui Columb;
- la începutul anilor ’30, în perioada industrializării active, problema pusă în faţa arhitecţilor – în timp scurt şi în mod raţional de urbanizat teritoriile libere. Cel mai simbolic proiect al lui Leonidov „linia aşezării socialiste” la combinatul de la Magnitogorsc, orientat de la combinat spre complexul-gigant, dizolvându-se treptat în masa verde. Pe centru amplasată linia cartierelor locative şi a edificiilor pentru copii. Paralel erau amplasate edificiile publice, sportive, parcuri, la periferii magistralele auto.
- Palatul culturii raionului proletariatului, Moscova, idei filozofice pentru Oraşul soarelui – oraşul ideal, reprezentate în schiţe, desene, machete.

Lucrările lui Leonidov sunt cunoscute departe după hotarele Rusiei, ele nu numai au anticipat timpul lor, dar până în prezent sunt indicatoare de direcţii în arhitectură.



Monumentului Internaţionalei a III-a 1919—1920 (Muzeul rus, Leningrad





N. Gabo, Cap de femeie celuloid şi metal,1916, New York

—15— Avangarda rusă(constructivismul rus). Creația lui Konstantin Melnikov.

Premisele apariției **avangardei ruse.** Constructivismul /-

este o direcție în arhitectura anilor 1920, începutul anilor 1930. Specificul dezvoltării acestei direcții în arhitectură care a fost promovat printre primele în lume, a fost formarea unui nou scop în arhitectură – crearea unui spațiu nou, mult mai larg pentru o societate nouă, ceea ce a dus la realizarea cerințelor practice evitând fantezia arhitecturală. Diversitatea ideilor se datorează numărului mare a concursurilor de proiecte pentru rezolvarea diferitor programe şi probleme.

După 1917 în arhitectura Rusiei era pusă problema creării unei lumi noi, care va rupe orice relație cu trecutul: "Jos arta, trăiască tehnologiile!" Problema de bază era construirea spațiului material ce înconjoară omul, folosirea tehnologiilor noi pentru crearea formelor simple noi, logice, funcționale, unei construcții integere pe baza metodei funcționale. Constructivismul exprima noi speranțe, noi tendințe ale consumatorului de arhitectură care era reprezentat de proletariat-masele populare mari. Puterea societății industriale cere rezolvarea problemelor sociale majore.

Ignorarea principală a formelor trecutului a dus la căutarea unui limbaj architectural nou fără "împodobiri", a promovat cultul construcțiilor inginereşti-arhitecturale, exemplu, monumentul III Internaționalului (V. E. Tatlin).

Caracteristica generală a avangardei ruse rezidă în : forme dreptunghiulare şi volume fără decor, acoperişe plane, ferestre mari cu vitralii încadrate în ramă dreptunghiulară sau pătrată, conferirea construcțiilor din beton armat şi utilajului inginerilor unui aspect mult mai poetic,un rol mai activ în compoziție revine încăperilor de comunicații(scări,galerii,ascensoare).

Proprietățile construcțiilor-simplitatea volumelor şi complicitatea lor în combinare pe baza compozitiilor asimetrice, ferestre orizontale,structurarea orizontală a fațadelor,dinamizmul compoziției,lipsa decorului,suprafețele pereților din beton.

Clădirile de tip nou răspundeau perfect proceselor noi social-tehnologice, apariției şi formelor noi a vieții societății.

Avangarda rusă se împarte în două perioade,cu liderii săi –arta pictorilor *de stînga* **,**de ală parte mişcarea novatoare în arhitectură.În această situație se crează două concepții creative-constructivismul (Moscova)şi suprematismul (Vitebsc)

Constructivismul-invenții constructive,ce se creau din năuntru(influențat de lucrările lui V.Tatlin).

Suprematismul –căutarea stilului nou prin geometrizarea formelor şi culorii,crearea sistemilor de noi forme(influențat de lucrările lui C Malenici).

constructivism. Una din mişcările artistice cele mai caracteristice pentru era maşinismului, apărută în Rusia după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie (1917). Ea îşi are originea atît in *funcționalism*, cum o dovedeşte prețul pus do **c**. pe valorile expresive ale structurilor sau, in general, pe relația echilibrată dintre funcție si formă, cit şi în *cubism*, cum o dovedeşte însemnătatea ce o capătă în concepția sa spațiul si timpul, volumele deschise şi transparente sau formele geometrice elementare. Pe de altă parte insă naşterea **c**. este un rezultat imediat al evoluției avangardei ruse antebelice.Se consideră principal promotor - *Vladimir Tatlin*, care-si prezentase primele *reliefuri pictate* în1913, iar primele *construcții suspendate* cu fire metalice — un fel de „maşini"— în 1915.

Reprezentanți: Wassili Kandinsky, Kasimir Malevitch, El Lissitzky, frații Pevsner, Vladimir Tatlin, frații Vesnin, Ivan Leonidov, Konstantin Melnikov, Sciusev, Ilia Golosov.

Melnicov Constantin Stepan (1890-1974). Arhitect rus, născut la Moscova, pe 22 iulie (3 august) 1890 într-o familie de muncitori. În 1905 s-a înmatriculat la Colegiul de Arte Plastice şi Sculptură la Moscova, a absolvit colegiul în 1914 compartimentul de Arte Plastice şi în 1917 studiază arhitectura unde a învățat la I. V. Joltovskii şi I. A. Ivanov-Şiț. Pentru început a activat în neoplasticismul sec. XX.

A trecut pe poziția arhitecturii avangardiste în perioada de predare în Vhutemas (Высшие Художественно-технические мастерские1920) – predat principiul improvizării libere. Mereu a luat în considerație funcşiile tehnice a clădirii, Melnicov polemizează cu funcționaliştii ce ignorau complet originea siluetei. Construcțiile lui sunt monumentale, sculpturile abstracte, se privesc original din punctul de vedere al observatorului, creând o ambianță comodă. Creația lui C. Melnicov este căutarea formelor lucide, emoționale, dar puse pe un constructiv bine gândit. Metodele lui de lucru se caracterizează prin cuvintele: "În 1925 de mine au fost create proiectul garajelor-parcări pentru taxiurile Parisului, pentru parizieni iubitori de viața de stradă, eu am propus să montez parcarea de asupra podurilor Senei. A apărut

o idee constructivă aprigă, care era din 2 console de bază, menținute de la cădere prin propria greutate". Acest proiect a primit recunoaştere mondială:

- ***Pavilionul URSS*** la Expo-Internațional a arteloe decorative din Paris, construit de Melnicov din sticlă, combinat expresia aspră de forme şi subliniate de constructivul evidențiat. Pavilionul este o construcție nudă, pusă în spațiu, creând observarea ei maximală... El crează sentimentul spațiului chiar cu liniile arhitecturale.

În căutarea expresiei Melnicov, des apela la construcțiile consolă, activiza în forme axele diagonale, se adresa la utilizarea figurilor geometrice rar întrebuințate în ARH, ca triunghiul, paralelogramul, conul, parabola. Rezolvând problemele funcşionale el se îndreaptă spre spațiul dinamic, eliberat de la funcția unitară.

În construirea clădirii clubului în numele lui Rusacov (Moscova, 1927), spațiul sălii este destructurat în nucleul principal şi 3 amfiteatre de formă dreptunghiulară. Fiecare din ele poate funcționa diferit sau ca o sală aparte sau un tot întreg cu o scenă unică, sunt realizate în beton armat în consolă, au dat clădirii o plastică remarcabilă. Proiectele de bază – Pavilionul Mahorca (1923), Complex de Chioscuri Gostorga, Proiectul concurs pentru monumente Cristofer Columb, Pavilionul URSS în Saloniki, propria casă.

—16— Avangarda rusă(constructivismul rus). Creația lui Alexei Sciusev.

Premisele apariției **avangardei ruse.** Constructivismul /-

este o direcție în arhitectura anilor 1920, începutul anilor 1930. Specificul dezvoltării acestei direcții în arhitectură care a fost promovat printre primele în lume, a fost formarea unui nou scop în arhitectură – crearea unui spațiu nou, mult mai larg pentru o societate nouă, ceea ce a dus la realizarea cerințelor practice evitând fantezia arhitecturală. Diversitatea ideilor se datorează numărului mare a concursurilor de proiecte pentru rezolvarea diferitor programe şi probleme.

După 1917 în arhitectura Rusiei era pusă problema creării unei lumi noi, care va rupe orice relație cu trecutul: "Jos arta, trăiască tehnologiile!" Problema de bază era construirea spațiului material ce înconjoară omul, folosirea tehnologiilor noi pentru crearea formelor simple noi, logice, funcționale, unei construcții integere pe baza metodei funcționale. Constructivismul exprima noi speranțe, noi tendințe ale consumatorului de arhitectură care era reprezentat de proletariat-masele populare mari. Puterea societății industriale cere rezolvarea problemelor sociale majore.

Ignorarea principală a formelor trecutului a dus la căutarea unui limbaj architectural nou fără "împodobiri", a promovat cultul construcțiilor inginereşti-arhitecturale, exemplu, monumentul III Internaționalului (V. E. Tatlin).

Caracteristica generală a avangardei ruse rezidă în : forme dreptunghiulare şi volume fără decor, acoperişe plane, ferestre mari cu vitralii încadrate în ramă dreptunghiulară sau pătrată, conferirea construcțiilor din beton armat şi utilajului inginerilor unui aspect mult mai poetic,un rol mai activ în compoziție revine încăperilor de comunicații(scări,galerii,ascensoare).

Proprietățile construcțiilor-simplitatea volumelor şi complicitatea lor în combinare pe baza compozitiilor asimetrice, ferestre orizontale,structurarea orizontală a fațadelor,dinamizmul compoziției,lipsa decorului,suprafețele pereților din beton.

Clădirile de tip nou răspundeau perfect proceselor noi social-tehnologice, apariției şi formelor noi a vieții societății.

Avangarda rusă se împarte în două perioade,cu liderii săi –arta pictorilor *de stînga* **,**de ală parte mişcarea novatoare în arhitectură.În această situație se crează două concepții creative-constructivismul (Moscova)şi suprematismul (Vitebsc)

Constructivismul-invenții constructive,ce se creau din năuntru(influențat de lucrările lui V.Tatlin).

Suprematismul –căutarea stilului nou prin geometrizarea formelor şi culorii,crearea sistemilor de noi forme(influențat de lucrările lui C Malenici).

constructivism. Una din mişcările artistice cele mai caracteristice pentru era maşinismului, apărută în Rusia după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie (1917). Ea îşi are originea atît in *funcționalism*, cum o dovedeşte prețul pus do **c**. pe valorile expresive ale structurilor sau, in general, pe relația

echilibrată dintre funcţie si formă, cit şi în *cubism*, cum o dovedeşte însemnătatea ce o capătă în concepţia sa spaţiul si timpul, volumele deschise şi transparente sau formele geometrice elementare. Pe de altă parte insă naşterea **c**. este un rezultat imediat al evoluţiei avangardei ruse antebelice.Se consideră principal promotor - ***Vladimir Tatlin***, care-si prezentase primele *reliefuri pictate* în1913, iar primele *construcţii suspendate* cu fire metalice — un fel de „maşini"— în 1915.

Reprezentanţi: Wassili Kandinsky, Kasimir Malevitch, El Lissitzky, fraţii Pevsner, Vladimir Tatlin, fraţii Vesnin, Ivan Leonidov, Konstantin Melnikov, Sciusev, Ilia Golosov.

Şciusev Alexei Victor (1873-1949), născut la Chişinău 26 septembrie (8 octombrie) 1873 într-o familie de muncitori. Din 1891, 1897 face studii la Academia de Arte din Sanct Petersburg, unde i-a avut ca profesori pe L. N. Benua şi U. E. Repin. În 1894-1899 vizitează Asia mijlocie, tunis şi unele ţări din Europa de Apus. La Paris studiază la Academia Julian(1898). Din 1901 se află în slujba Sfântului Sinod. Din 1913 locuieşte la Moscova.

Şi-a creat numele ca maiestru în arhitectură eclectică în stil rus: biserica monument de pe câmpul Culicov, localul din Ovruce, Soborul Sfânta Treime, Lavra Pecior, biserica Sf. Nicolai (1908, 1912). Hotel pentru pelerini Bare (Italia 1910, 1912), activează şi ca istoric arheolog, din 1913 începe construcţia gării Cazan, folosind elementele barocului rus din sec. XVII.

După revoluţia din octombrie 1917, a condus împreună cu I. V. Jeltovski proiectul Noua Moscovă (1918, 1925).

A asimilat perfect principiile avangardei ruse contopind constructivismul cu trăsăturile trecutului, caracteristica principală a Mauzoleului lui V. I. Lenin de pe Piaţa Roşie (1929, 1930.). În lucrările următoare avangarda cedează locul stilizării naţional istorice (hotelul Moscova 1932, 1938), ş.a. În 1941 a finisat construcţia gării Cazan, activat la reconstrucţia oraşelor Istra (1942, 43), Novgorod (1943,45), Chişinău (1947). Autor al numeroaselor lucrări de cercetare în istorie şi în problemele arhitecturii contemporane. A predat (1908, 1948) în ateliere de lucrări tehnice şi de artă: Vhutemas la Moscova. Laureat a 4 premii Stalin (1941, 46, 48, 52).

Începe lucrările asupra Mauzoleului lui Lenin ăn trei etape.

I- Zilele de ianuarie 1924, când în fiecare casă sovietică a intrat vestea tragică a morţii omului geniu, Lenin

II- Ideea Mauzoleului temporar, toată construcţia era executată din scânduri de lemn, planificarea afost elaborată astfel încât circulaţia maselor să nu să se intersecteze. Pentru aceasta au fost proiectate 2 uşi, de intrare, cu scară ce coboară spre cavoul lui Lenin, facând o curbă împrejurul sicriului, ridicându-se pe o altă scară,cea de iaşire, identică cu cea de la intrare. Pentru încălzirea Mauzoleului pereţii, podeaua, tavanul erau executate din scânduri duble între care era pus rumeguş curat, scările rămânâd reci, sala era decorată cu stofă în gama roşu şi negru, după schiţele lui Ninskii. Acest prim model a fost executat în 3 zile, 21, 24 ianuarie 1924. El a existat câteva luni. În mai 1924 s-a pus problema executării unui proiect a M. Unei construcţii mai durabile ca monument de arhitectură.

Al 2-lea monument elaborat de Şciusev prezintă o compoziţie monumentală în scări – tribune. Scândurile au fost prelucrate cu anticorozie şi întărite cu ţinte mari de fier, acoperite cu foi din metal. La sf. Lunii mai M. a fost finisat şi înconjurat cu un gard de fier, pe teritoriul căruia au fost organizate parcele cu flori.

III - Însă peste un timp oarecare Şciusev primeşte ordin sa schimbe M. din cel de lemn într-unul din piatră, o copie identică celui din lemn. A fost luată decizia ca construcţia din beton armat să fie decorată cu labrador roşu, negru şi cenuşiu, cu plita de sus şi pilonii din porfir roşu. Pereţii din sala centrală se decorau cu labrador sur şi negru cu pilaştri din porfir roşu şi încrustare cu smoală roşie aprinsă. Toate materialele au fost aduse doar din URSS. Faţadele au fost executate din granit şi labrador natural. Sicriul a fost executat din sticlă şi pus într-un sarcofag de formă conică cu unghiul calculat pentru vizitator, plita pe care era pus cântărea 20 tone. M. este calculat să stea multe veacuri, de aceea lucrările au fost strict supravegheate. Masa roşie a M. se înscrie perfect în compoziţia Pieţii Roşii.

17.) Avangarda Rusă (Constructivismul rus)
Concursul pentru Palatul Sovietelor din 1931-1933

Premisele apariției **avangardei ruse.** Constructivismul /-

este o direcție în arhitectura anilor 1920, începutul anilor 1930. Specificul dezvoltării acestei direcții în arhitectură care a fost promovat printre primele în lume, a fost formarea unui nou scop în arhitectură – crearea unui spațiu nou, mult mai larg pentru o societate nouă, ceea ce a dus la realizarea cerințelor practice evitând fantezia arhitecturală. Diversitatea ideilor se datorează numărului mare a concursurilor de proiecte pentru rezolvarea diferitor programe şi probleme.

După 1917 în arhitectura Rusiei era pusă problema creării unei lumi noi, care va rupe orice relație cu trecutul: "Jos arta, trăiască tehnologiile!" Problema de bază era construirea spațiului material ce înconjoară omul, folosirea tehnologiilor noi pentru crearea formelor simple noi, logice, funcționale, unei construcții integere pe baza metodei funcționale. Constructivismul exprima noi speranțe, noi tendințe ale consumatorului de arhitectură care era reprezentat de proletariat-masele populare mari. Puterea societății industriale cere rezolvarea problemelor sociale majore.

Ignorarea principală a formelor trecutului a dus la căutarea unui limbaj architectural nou fără "împodobiri", a promovat cultul construcțiilor inginereşti-arhitecturale, exemplu, monumentul III Internaționalului (V. E. Tatlin).

Caracteristica generală a avangardei ruse rezidă în : forme dreptunghiulare şi volume fără decor, acoperişe plane, ferestre mari cu vitralii încadrate în ramă dreptunghiulară sau pătrată, conferirea construcțiilor din beton armat şi utilajului inginerilor unui aspect mult mai poetic,un rol mai activ în compoziție revine încăperilor de comunicații(scări,galerii,ascensoare).

Proprietățile construcțiilor-simplitatea volumelor şi complicitatea lor în combinare pe baza compozitiilor asimetrice, ferestre orizontale,structurarea orizontală a fațadelor,dinamizmul compoziției,lipsa decorului,suprafețele pereților din beton.

Clădirile de tip nou răspundeau perfect proceselor noi social-tehnologice, apariției şi formelor noi a vieții societății.

Avangarda rusă se împarte în două perioade,cu liderii săi –arta pictorilor *de stînga* **,**de ală parte mişcarea novatoare în arhitectură.În această situație se crează două concepții creative-constructivismul (Moscova)şi suprematismul (Vitebsc)

Constructivismul-invenții constructive,ce se creau din năuntru(influențat de lucrările lui V.Tatlin).

Suprematismul –căutarea stilului nou prin geometrizarea formelor şi culorii,crearea sistemilor de noi forme(influențat de lucrările lui C Malenici).

constructivism. Una din mişcările artistice cele mai caracteristice pentru era maşinismului, apărută în Rusia după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie (1917). Ea îşi are originea atît in *funcționalism*, cum o dovedeşte prețul pus do **c**. pe valorile expresive ale structurilor sau, in general, pe relația echilibrată dintre funcție si formă, cit şi în *cubism*, cum o dovedeşte însemnătatea ce o capătă în concepția sa spațiul si timpul, volumele deschise şi transparente sau formele geometrice elementare. Pe de altă parte insă naşterea **c**. este un rezultat imediat al evoluției avangardei ruse antebelice.Se consideră principal promotor - ***Vladimir Tatlin***, care-si prezentase primele *reliefuri pictate* în1913, iar primele *construcții suspendate* cu fire metalice — un fel de „maşini"— în 1915.

Reprezentanți: Wassili Kandinsky, Kasimir Malevitch, El Lissitzky, frații Pevsner, Vladimir Tatlin, frații Vesnin, Ivan Leonidov, Konstantin Melnikov, Sciusev, Ilia Golosov.

Palatul Sovietelor În 1933 odată cu arderea în masă a cărților din Berlin, în Moscova are loc un eveniment asemănător după sens cu cel nazist. Pentru viața culturală a Uniunii Sovietice a fost o lovitură fatală chiar dacă nu era o nimicire , ci învers o realizare. Concursul care a durat timp de 2 ani s-a sfîrşit cu victoria proiectului lui Iofan . Odată cu acest concurs se poate discuta despre apariția culturii artistice staliniste şi dispariția Avangardei Ruse.

Concursul a fost anunțat în vara anului 1931 şi la care s-au invitat pentru participare circa 20 arhitecți europeni. Pînă atunci se considera că Constructivismul este arhitectura contemporană în variantă sovietică şi reprezintă un stil ofocial al U.R.S.S. Organizarea concursului era foarte stranie, juriul era compus din membri fără studii în domeniul arhitecturii. Consiliul tehnic, evident decorativ era alcătuit din elita culturii URSS, iar decizia se lua de Sovietul Construcției Palatului Sovietelor, alcătuit din 3 funcționari de partid în frunte cu Voroşilov. În concurs au participat o mulâime de proiecte, care au intrat în istoria arhitecturii proiectelor printre care era şi creația lui Le Corbusie – una dintre cele mai reuşite. În

februarie 1932 se anunță rezultatele concursului. Primele 3 premii obțin proiectele care nu aveau numic comun cu arhitectura contemporană, ba chiar nu posedau deloc calități artistice. Proiectele se asemănau doar prin stilul clasicismului abordat, sau poate chiar a eclecticismului, cu amestecuri de elemente clasice şi arhaice. Autorii acestor proiecte erau Ivan Joltovski, americanul Hector Gamelton şi Iofan. Concursul mai are şi rolul de a verifica capacitatea arhitecților de a se supune reînstruirii staliniste. Unele personalități precum Melnicov şi Ladovski după acest concurs decad, alții spre exemplu frații Vesninî se consolidează la culmea ierarhiei. Compoziția proiectului era alcătuită din 5 temple-palate simetrice şi asemănătoare care n-aveau nici umbră de arhitectură contemporană , dar delimitau cu succes limitele care nu puteau fi încălcate: Clasicism, eclecticism, palate, monumente. Concomitent în URSS se realizează „ discuții de creație" unde este negat constructivismul şu lăudată renaşterea clasicismului.

În mai 1933 se aprobă proiectul lui Iofan – Un turn rotund în trepte, care se aseamîănă cu suprapunerea cîtorva cutii de conserve, pe acoperişul căruia era amplasată statuia unui muncitor de 18 m înălțime, mai tîrziu această statuie este înlocuită cu cea a lui Lenin iar Palatul Sovietelor cosiderat un omagiu monumental lui Lenin. Acest monument a provocat o stare depresivă la Hitler, care lamenta că în Moscova va fi realizat cel mai înalt edificiu din lume.

Construcția s-a început în 1939, dar a fost întreruptă de începutul războiului. Au reuşit să construiască doar fundamentul şi carcasa din metal . Din fericire duăpă război Stalin şi-a pierdut interesul față de palatul Sovietelor iar Hruşciov a anulat construcția definitiv.Mai tîrziu pe fundamentul construcției se realizează Bazinul Moscova, iar spre mijl. Anilor 1990 Lujkov hotărăşte să reconstruiască Catedrala Hrista Spasitelea ca simbol al ortodoxiei , puterii şi democrației

18. Avangarda rusă. (constructivismul rus). Premizele apariției avangardei ruse. Concursul pentru Palatul Muncii, 1922 – 1923.

Premisele apariției **avangardei ruse.** Constructivismul /-

este o direcție în arhitectura anilor 1920, începutul anilor 1930. Specificul dezvoltării acestei direcții în arhitectură care a fost promovat printre primele în lume, a fost formarea unui nou scop în arhitectură – crearea unui spațiu nou, mult mai larg pentru o societate nouă, ceea ce a dus la realizarea cerințelor practice evitând fantezia arhitecturală. Diversitatea ideilor se datorează numărului mare a concursurilor de proiecte pentru rezolvarea diferitor programe şi probleme.

După 1917 în arhitectura Rusiei era pusă problema creării unei lumi noi, care va rupe orice relație cu trecutul: "Jos arta, trăiască tehnologiile!" Problema de bază era construirea spațiului material ce înconjoară omul, folosirea tehnologiilor noi pentru crearea formelor simple noi, logice, funcționale, unei construcții integere pe baza metodei funcționale. Constructivismul exprima noi speranțe, noi tendințe ale consumatorului de arhitectură care era reprezentat de proletariat-masele populare mari. Puterea societății industriale cere rezolvarea problemelor sociale majore.

Ignorarea principală a formelor trecutului a dus la căutarea unui limbaj architectural nou fără "împodobiri", a promovat cultul construcțiilor inginereşti-arhitecturale, exemplu, monumentul III Internaționalului (V. E. Tatlin).

Caracteristica generală a avangardei ruse rezidă în : forme dreptunghiulare şi volume fără decor, acoperişe plane, ferestre mari cu vitralii încadrate în ramă dreptunghiulară sau pătrată, conferirea construcțiilor din beton armat şi utilajului inginerilor unui aspect mult mai poetic,un rol mai activ în compoziție revine încăperilor de comunicații(scări,galerii,ascensoare).

Proprietățile construcțiilor-simplitatea volumelor şi complicitatea lor în combinare pe baza compozitiilor asimetrice, ferestre orizontale,structurarea orizontală a fațadelor,dinamizmul compoziției,lipsa decorului,suprafețele pereților din beton.

Clădirile de tip nou răspundeau perfect proceselor noi social-tehnologice, apariției şi formelor noi a vieții societății.

Avangarda rusă se împarte în două perioade,cu liderii săi –arta pictorilor *de stînga* **,**de ală parte mişcarea novatoare în arhitectură.În această situaţie se crează două concepţii creative-constructivismul (Moscova)şi suprematismul (Vitebsc)

Constructivismul-invenţii constructive,ce se creau din năuntru(influenţat de lucrările lui V.Tatlin).

Suprematismul –căutarea stilului nou prin geometrizarea formelor şi culorii,crearea sistemilor de noi forme(influenţat de lucrările lui C Malenici).

constructivism. Una din mişcările artistice cele mai caracteristice pentru era maşinismului, apărută în Rusia după Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie (1917). Ea îşi are originea atît in *funcţionalism*, cum o dovedeşte preţul pus do **c**. pe valorile expresive ale structurilor sau, in general, pe relaţia echilibrată dintre funcţie si formă, cit şi în *cubism*, cum o dovedeşte însemnătatea ce o capătă în concepţia sa spaţiul si timpul, volumele deschise şi transparente sau formele geometrice elementare. Pe de altă parte insă naşterea **c**. este un rezultat imediat al evoluţiei avangardei ruse antebelice.Se consideră principal promotor - ***Vladimir Tatlin***, care-si prezentase primele *reliefuri pictate* în1913, iar primele *construcţii suspendate* cu fire metalice — un fel de „maşini"— în 1915.

Reprezentanţi: Wassili Kandinsky, Kasimir Malevitch, El Lissitzky, fraţii Pevsner, Vladimir Tatlin, fraţii Vesnin, Ivan Leonidov, Konstantin Melnikov, Sciusev, Ilia Golosov.

Comunitatea de arhitectură a Moscovei preconizează de a efeczua un şir de lucrări avînd o importanţă majoră în domeniul construcţiilor în oraşul Moscova. Din iniţiativa preşedintelui sovietului moscovit, L. B. Kamineov a fost pusă în discuţie construcţia Palatului Muncii în Moscova. Acest ***Palat al Muncii*** trebuia să fie una dintre cele mai grandioase construcţii din lume printre cele analogice de acest tip. Suprafaţa de construcţie a clădirii Palatului Muncii se preconiza pe un teren , limitat de piaţa Revoluţiei, Piaţa teatrală , strada Tverskaia şi Ohotnîi Read, acolo unde în prezent se găseşte fosta clădire a hotelului Moscova, restaurantului Testova şi Continental , fostul Magazin Germonov. Suprafaţa indicată pentru construirea Palatului Muncii este aproximativ egală cu 6000(unităţi de măsură) . Palatul Muncii va include în componenţa sa o serie întreagă de încăperi cu diferite destinaţii care vor fi amplasate în jurul părţii lui centrale, unei săli enorme de adunări pentru 8000 oameni. Această sală este destinată pentru organizarea plenumului extins a Sovietului Moscovei şi Plenumurilor Sovietelor Rusiei, precum şi încă 2 săli pentru petrecerea concertelor cu o capacitate de 1200 oameni.În Palatul Muncii vor fi amenajate încăperi pentru Bibliotecă, muzeu, observatoriu,şi staţie meteorologică. Tot aici se vor afla diferite cabinete pentru lucrul persoanelor responsabile pentru prezidiumul sovietului Moscovit şi în sfîrşit 300 de numere pentru oaspeţi . Pe lîngă numere vor fi organizate: o baie spălătorie, cameră de dezinfecţie şi altele. În încăperile demisolului se vor afla : cantina cu capacitatea de alimentare a 8000 de oameni,. Suma necesară pentru construcţia Palatelor Muncii şi pentru organizarea concursului pentru întreaga ţară se estima la 14 mil de ruble sovietice în aur. Concursul proiectelor pentru Palatul Muncii va fi anunţat de comunitatea arhitecturală în timpul sezonului de iarnă iar finisarea proiectului trebuie să aibă loc către sezonul de construcţie a anului 1923 .

La începutul sezonului de construcţie se va trece la demolarea pe etape a clădirilor care ocupă terenurile destinat palatului muncii. Construcţia Palatului Muncii este preconizată pentru 3 sezoane de construcţie. Proiectul prealabil a Palatului Muncii pentru lămurirea programului de concurs este deja eliberat de A.V.Sciusev.

19.Neoplasticism. Şcoala din Amsterdam. Curentul „De Stijl".

Neoplasticism (în ol.: *Nicuve Beelding).* Mişcarea olandeză de avangardă,numită astfel după doctrina pictorului ***Piet Mondrian,*** cunoscută şi sub numele ***De Stijl*** (Stilul), după titlul revistei fundată la Leyda în 1917 de Mondrian, pictorul,, arhitectul şi criticul Theo van Doesburg şi pictorul Bart van der Leck. ***Scopul final al mişcării*** era lupta „. . .pentru formarea unei unităţi internaţionale în viaţă, în Artă, în Cultură", prin opera de artă pur plastică", prin crearea unui echilibru între „universal şi individual" iar programul ei se poate rezuma la motoul celei de a.doua prefeţe a revistei (octombrie1919): „Scopul naturii este omul, scopul omului este stilul".

*. De-a lungul vestitelor sale serii de „copaci", de „catedrale" sau naturi moarte, realizate în 1911 la Paris în următorii trei-patru ani, el s-a apropiat mereu mai mult de o artă abstractă realizată exclusiv din verticale şi orizontale. Întors acasă în iulie 1914, din pricina bolii tatălui său, a fost surprins de izbucnirea războiului şi silit să rămînă în Olanda. în perioada aceasta de meditaţie şi elaborare i-a cunoscut atît pe tovarăşii din viitorul grup De Stijl, cît şi pe filozoful M. H. Schoenmaekers, ale cărui teorii aveau să-1 influenţeze în orientarea şi precizarea tezelor neoplasticismului.

. De prin 1913 Van Doesburg începe să fie interesat de problemele integrării picturi, pure în arhitectură, domeniu în care şi face cercetări, în colaborare cu arhitecţii ***J. J. Pieter Oud*** şj.***J. Wils.*** . Iar în 1916 Van Doesburg şi Cud creează la Leyda grupul artistic „Sphinx" ce avea să aibă însă o existenţă efemeră. Intîlnirea cu Mondrian în 1917 şi fundarea revistei „De Stijl" jau reprezentat şi pentru Van Doesburg evenimente hotăritoare. În acelaşi an] deşi se ocupa intens de revistă, al cărei principal animator şi teoretician era, a făcut una din primele experienţe practice de integrare a picturii în arhitectură, după principiile De Stijl, în proiectarea holului vilei pe care şi-o construia Oud la Noordwijkerhout, lingă Leyda. Mondrian începuse şi el să-şi publice în revistă primele fragmente ale studiului despre neoplastcism ce va apare complet abia în 1920, la Paris. După tezele sale cele mai generale — ***„Pentru ca ambianța noastră materială să fie de o frumuseţe pură, deci sănătoasă şi practică, e nevoie ca ea să nu mai constituie reflexul sentimentelor egoiste ale micii noastre personalităţi trebuie chiar ca ea să nu mai aibă nici o expresie lirică, ba dimpotrivă, pur plastică. Noi vrem deci — afirmă el mai departe — o estetică nouă, bazată pe raporturi pure de linii şi culori pure, deoarece numai raporturile pure, ale elementelor constructive pure, pot ajunge la frumuseţea pură...".*** Mondrian n-'a făcut niciodată arhitectură, ci numai pictură, chiar dacă opera sa „. . . este un fel de arhitectură în sine, dar fără funcţie, fără utilitate socială"

Viziunea la care a ajuns Mondrian prin anii 1920 — pictură abstractă, compoziţii realizate dintr-un ritm inegal de casete, alcătuite exclusiv din linii orizontale şi verticale, colorate în tente perfect plate, dintre care unele casete, foarte puţine, "numai în culori primare, iar celelalte în alb şi cenuşiu, cu contururi negre — avea să rămînă,. în esenţă, neschimbată pînă la sfirşitui vieţii sale. Cu toate acestea domeniul în care s-au exercitat cel mai larg influenţele **neoplasticismului în arhitectură , decoraţie şidesign. În arhitectură** spaţiul vid contează ca non-culoare, materia putînd conta pentru culoare". în holul vilei lui Oud, Van Doesburg a folosit culorile primare în carelajul pardoselii, precum şi la reţeaua de plumb a vitraliilor ferestrelor. **Grupul s-a mărit repede astfel că primul manifest din 1918 al revistei era semnat, în afară de Mondrian, Vah Doesburg şi Wils, de poetul A. Kok, arhitecţii R. Van't Hoff şi V. Huszfar şi sculptorul G. Vantongerloo- La mişcare au mai aderat apoi, între alţii, trei arhitecţi însemnaţi: G. Th. Rietveld**, a cărui operă — *Casa Schrodei — RietvM* (1924, Utrecht) -- rămine unul din cele mai autentice exemplare de arhitectură De Stijl.

În 1919 Mondrian pleacă la Paris, iar în 1920 Van Doesburg face un turneu de conferinţe prin Europa, cu care prilej ia contact atît cu şcoala *Bauhaus"*-în 1922 el colindă din nou Olanda şi Germania, împreună cu pictorul dadaist K. Schwitters, ţinînd conferinţe şi agitînd în favoarea avangardei artistice. În sprijinul aceloraşi idei Van DoesburH tipăreşte o noua revistă intitulată „Mecano" — de orientare dadaistă — ce apare ca supliment la ,.De Stijl". Un an mai tîrziu mai multe evenimente marchează ultima perioada a mişcării. Pe de o parte, expoziţia grupului deschisă la ..Galerie de l'effort modernei" din Paris, iar pe de altă parte mai multe construcţii de spirit neoplasticist sînt ridicate în Olanda printre care, mai ales, cafeneaua *De Unic,* la Rotterdam, de arhitectul Oud.

*Dar mişcarea începuse să se destrame. Prin 1926 despărţirea dintre Mondrian şi Van. Doesburg a devenit publică, primul nemaicolaborind la revistă, iar cel din urmii publirind un nou manifest al *elementarismidui,* în care pleda pentru folosirea cu precădere a unghiului de 45°. Or Mondrian, în

bigotismul exegezei snle ortogonale, abolea folosirea diagonalelor, socotindu-le drept o „expresie naturalistă şi frivolă...". Dar „Motivele ruperii lui Mondrian Je

Şcoala ***din Amsterdam,*** -Denumire a poziţiei expresioniste din arhitectură olandeză manifestată între anii 1910 şi 1930 şi susţinută_de revista „Wedingen".Şeful Şcolii a fost socotit arhitectul Michael de klerk, iar printre membri s-au afat P. Kramer şi M. Van de Mey. Deşi s-au format sub directa înrîurire a arhitectului Berlage care era o personalitate de frunte –ei au păstrat doar înclinaţia pentru folosirea preponderentă a materialului de faţadă specific olandez :cărămidă aparentă. Ei au vădit chiar poziţii iraţionale prin antifuncţionalismul lor, conducînd forme şi soluţii compoziţionale ce cuntrazic uneori ligica constructivă sau utilizarea raţională a materialelor. Din acest punct de vedere este semnificativ socotită lucrarea „Imobilul Navigaţiei" 1914 Amsterdam, dar mai există o operă majoră de concepţie modernă –Cartierul de locuinţe Amsterdam-Sud, mai ales clădirile de pe artera Amstellan, datorate lui Klerk.

2. Ideile esenţiale a "cubismului sintetic" , au fost preluate de T. Van Dusburg, şi de Cornelius Van Ester şi introduse în teoria arhitecturei neoplasticiste.

* Începuturile neoplasticismului au fost puse de Mondrian în 1914 , în Olanda,unde o perioadă îndelungată cooperează cu Van dek Lek şi Şunmakepcon. Cel din urmă a şi dat termenul de "neoplasticism" („ nieuw beelding")-"новая образность". El a propus aducerea palitrei la culorile esenţiale,despre importanţa cosmică ale căruia scrie în "Новом образемира".Culorile de bază sînt: -galben,albastru şi roşu. Galben-este mişcarea razei (vertical); Albastru-culoare contrastantă cu galben (cenul orizontal); Roşu-legătura între galben şi albastru.Limitarea expresiei neoplasticiste cu elemente rectilinii : cu două principale, complet diferite, care şi dau formă pămîntului nostru şi la tot ce ne înconjoară :linia orizontală a puterii, este drumul legăturii pămîntului împrejurul soarelui şi verticală, mişcarea adîncă spaţială a razelor, care îşi au începutul în centru soarelui.

* Mondrian şi-a adus primele concepţii despre neoplasticism în lucrarea sa teoretică "Neoplasticismul în artă" 1917 în primul număr al revistei" De Still „ .

* Prima lucrare arhitecturală neoplasticistă

20.Creaţia lui Ludwig Mies van der Rohe în Europa.

Ludwig mies van der rohe

Mies van der Rohe, ultimul conducător al Bauhausului, a fost arhitectul care a explorat pînă la capăt drumul deschis de Gropius. El a creat o arhitectură "obiectivă", de o perfecţiune formală atât de categorică încât orice încercare de a o depăşi mergând pe aceiaşi cale s-a dovedit imposibilă. Expresia plastică precisă, proporţiile desăvârşite, simplitatea rafinată a operelor sale a dus până la extrema sa limită limbajul raţionalist obiectiv în arhitectura modernă. ***Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)*** aparţine generaţiei lui Gropius. Fiu de constructor-pietrar, obişnuit de mic cu munca de pe şantiere, format într-o şcoală profesională, întreaga sa operă a purtat amprenta solidelor sale cunoştinţe de constructor, care aveau să-l facă un maestru al detaliului de execuţie.

După câţiva ani de activitate ca desenator în ateliere de proiectare din oraşul natal, Aachen, Mies pleacă la Berlin unde lucrează ca desenator de mobilier la Bruno Paul şi în cele din urmă ca designer la agenţia lui Behrens (între 1907 - 1911), completându-şi educaţia profesională şi lărgindu-şi orizontul artistic. La fel ca Perret, Wright şi Le Corbusier, Mies este un arhitect fără diplomă.

La Behrens îl cunoaşte pe Gropius, pe atunci proiectant-şef al agenţiei, şi pe Le Corbusier, în timpul stagiului de câteva luni pe care acesta îl efectua la renumitul maestru german.

Îşi începe activitatea independentă în 1913 sub influenţa neoclasicismului, în spiritul arhitecturii folosite de către Behrens la unele construcţii reprezentative, ca de pildă la Ambasada germană de la Petersburg (1911), a cărei execuţie o supraveghease. Un prim proiect de fatură clasicistă (pentru Casa şi Muzeul Kroller) rămâne nerealizat. Izbucnirea primului război mondial întrerupe activitatea profesională a lui Mies, dar imediat după război îl aflăm în rândurile avangardei artistice, încercând să-şi definească un drum propriu.

El înfiinţează revista "G" (Gestaltung – crearea formei), participă la activitatea mişcării De Stijl şi conduce, între1921-1925, secţia de arhitectură a Grupului Noiembrie. Suferă şi el influenţa expresionismului, care se face simţită în Monumentul în memoria lui Karl Leibknecht şi a Rosei Luxemburg (1925). Afinităţile lui Mies merg însă mai mult spre tendinţele mişcării olandeze. ***Casa Wolf de la Guben (1925),*** prin planul ei liber, prin modul de articulare a volumelor, prin jocul plastic de planuri ca şi prin materialul folosit (cărămidă aparentă), reflectă estetica grupului De Stijl.

Dar pe Mies îl interesează în primul rând tehnica modernă şi posibilităţile oferite de ea construcţiei; aceasta devine principalul său domeniu de activitate creatoare.

Într-un discurs ţinut la Institutul Tehnologic din Illinois în 1950, el va defini astfel acest crez al vieţii sale: *"Tehnica îşi are rădăcinile în trecut, ea domină timpul nostru şi se extinde în viitor. Ea este o mişcare într-adevăr istorică. Una dintre acele mari mişcări care îşi formează epoca şi care o reprezintă… Tehnica este mult mai mult decât o metodă. Ea este o lume în sine… Dar numai acolo unde ea rămâne în întregime în domeniul său propriu – ca, de exemplu, în construcţiile gigantice ale inginerului – numai acolo ea îşi dezvăluie adevărata sa natură. Acolo ea face perceptibil faptul că nu este doar un mijloc utilitar, ci ceva particular, ceva care are un sens şi o formă puternică, atât de puternică încât este greu să-i dai un nume. Mai este oare tehnică, sau este arhitectură? Aceasta este poate cauza pentru care unii sunt convinşi că arhitectura va fi depăşită şi înlocuită de către tehnică…De fiecare dată când tehnica îşi găseşte adevărata sa realizare, ea se ridică la nivelul arhitecturii."Combatând părerea acelora care, bazaţi pe marile realizări inginereşti ale epocii – baraje gigantice, poduri enorme sau mari instalaţii industriale – prooroceau dispariţia arhitecturii sub impactul tehnicii, Mies afirma că arhitectura este voinţa unei epoci transpusă în spaţiu; fiecare epocă arhitecturală – spunea el – şi-a avut reuşitele ei structurale şi tocmai acele reuşite – templul grec, bolta de cărămidă şi ciment a romanilor sau catedrala gotică – reprezintă aportul arhitectural al epocii. Epoca modernă, cu edificiile ei utilitare, va avea o arhitectură a sa numai atunci când arhitecţii vor da acestor edificii o expresie tehnică şi funcţională perfectă.În această epocă de răscruce, arăta Mies, problemele esenţiale sunt cele calitative, nu cele cantitative; cum fabricăm şi construim şi nu ce sau prin ce mijloace. Problema decisivă a epocii moderne era pentru Mies van der Rohe problema valorii. Această căutare a valorii, a calităţii, prin perfecţionarea continuă a soluţiilor va caracteriza întreaga sa operă; maestru al construcţiei şi al detaliului precis, el va exprima într-unul din lapidarele sale aforisme, o întreagă filiosofie profesională:"Dumnezeu rezidă în detaliu".*

Ca şi Gropius, Mies vedea în industrializarea construcţiilor singura posibilitate de a rezolva marile probleme sociale, economice şi artistice ridicate de secolul al XX-lea în faţa arhitecturii. Într-un text scris în 1924, el afirma: "Consider industrializarea metodelor de construcţie drept o problemă-cheie a momentului… Problema ce stă în faţa noastră este de a înfăptui o revoluţie în însăşi natura industriei construcţiilor. Natura procesului de construcţie nu se va schimba atâta timp cât folosim în esenţă aceleaşi materiale tradiţionale de construcţie, căci ele necesită muncă manuală… Toate elementele construcţiei vor fi executate în uzină, iar munca la faţa locului va însemna numai o asamblare, solicitând o muncă manuală redusă…"

Mies considera ca prim ţel al arhitecturii găsirea unui material uşor "care nu numai să permită, dar să şi ceară o producţie industrială". Acest material era evident oţelul, pe care rapida dezvoltare industrială îl punea la îndemâna tuturor, în cantităţi din ce în ce mai mari şi la un preţ din ce în ce mai redus. Oţelul, cu profilele sale subţiri, incompatibile cu zidăria de cărămidă, cere, la rândul său, folosirea sticlei, material de asemenea uşor şi industrializabil.

Mies îşi concentrează deci studiile asupra structurii de oțel şi sticlă şi asupra problemelor tehnologice ale acestor materiale. Deşi astăzi este considerat ca un promotor al tehnologiei moderne, el n-a urmărit neapărat realizarea unor soluții noi, îndrăznețe, de excepție, ci dimpotrivă, elaborarea unui sistem cât mai simplu, din elementele standardizate cele mai comune. Dar acest sistem simplu îl vrea perfect, finisat ca o maşină şi cizelat ca o bijuterie; la această cizelare lucrează cu răbdare şi minuțiozitate ani îndelungați, fiecare realizare constituind un pas înainte pe calea perfecționării soluțiilor constructive şi a epurării expresiei plastice.

Proiectele pe care Mies van der Rohe le elaborează între 1920 şi 1925 îl fac celebru în toată lumea. El reuşeşte ceea ce încercaseră fără succes raționaliştii secolului al XIX-lea: să creeze o formă plastică specifică construcțiilor cu structură de oțel şi pereți în întregime vitrați. Cu aceste două materiale ale epocii moderne, el defineşte un sistem arhitectural propriu.

Încă din 1920, proiectul pentru un zgârie-nori cu 30 de etaje având structura de oțel purta în germene principalele sale idei, pe care avea să le poată materializa abia în deceniul al şaselea al secolului.

Un alt proiect, pentru un imobil de birouri, foloseşte un schelet de beton armat retras de la fațadă, aceasta din urmă putând fi executată independent de structură.

T*ot în aceşti ani, atenția lui Mies van der Rohe se îndreaptă către problema organizării spațiului interior, căreia îi va consacra ani îndelungați de studiu. Problema-cheie în arhitectura tuturor timpurilor, organizarea spațială preocupa intens pe toți arhitecții de avangardă care înțelegeau că spiritul nou al epocii, subordonat logicii funcționale şi economiei de mijloace, cerute de imperative sociale obiective, impunea totala înlocuire a vechilor concepții spațiale ale arhitecturii aşa-zis "reprezentative". După Mies, o arhitectură nouă nu se putea naşte fără o nouă viziune spațială care să dea în primul rând posibilitatea unei eliberări totale a arhitecturii de inutil şi superficial, pentru a obține o supremă simplitate generalizatoare.*

Este fără îndoială că lecția de arhitectură pe care a constituit-o, in 1910, expoziția lucrărilor lui Wright la Berlin, a fost bine înțeleasă de tinerii arhitecți germani din generația lui Mies; lucrările lui Wright au exercitat – după înseşi declarațiile lui Mies – o puternică influență asupra acestei generații.

Î*ntre arhitectura realizată mai târziu de Mies van der Rohe şi cea a lui Wright pare a fi o prăpastie; ele sunt, ca expresie plastică, la cei doi poli ai arhitecturii moderne. În realitate, punctul lor de pornire e acelaşi. Nu întâmplător Wright, când i se vorbea despre Mies ca despre un "inamic" (din cauza arhitecturii sale impersonale şi obiective), declara: "Nu, nu este un duşman; este unul din copiii mei şi el însuşi o recunoaşte". Acest punct de pornire comun îl reprezintă concepția despre spațiu ca însăşi realitatea arhitecturii. Pentru Mies van der Rohe, ca şi pentru Wright, "realitatea unei încăperi stă în spațiul cuprins între pereți şi plafon, nu în pereții şi plafonul propriu-zis" (Wright). Pentru amândoi, arhiectura serveşte nu la închiderea, cu o formă oarecare, a acestui spațiu, ci doar la delimitarea şi la legarea lui de spațiul exterior, de mediul natural.*

Ca şi Wright, Mies doreşte o arhitectură care să fie expresia unui interior viu. Într-o scrisoare din 1927, el făcea această profesiune de credință, foarte apropiată de ideile lui Wright:

"Forma considerată ca un scop sfârşeşte în formalism, deoarece această tendință vizează exteriorul şi nu interiorul; or, numai un interior viu are un exterior viu. Numai ceea ce are o viață intensă poate da o formă intensă…"

În anul 1923, în proiectul pentru o locuință cu un singur nivel, apare pentru prima oară ideea spațiului continuu, care avea să constituie esența arhitecturii sale, ducând mai departe concepțiile lui Wright. Câțiva ani mai târziu, în 1929, Mies are posibilitatea să-şi materializeze această idee in ***Pavilionul german la Expoziția de la Barcelona,*** o capodoperă de simplitate şi rafinament arhitectural. Pentru prima dată apărea la o astfel de expoziție un pavilion conceput pentru a fi el însuşi un exponat. Materialele

prețioase folosite – travertinul şi onixul – erau puse în valoare şi vizibile din exterior, prin pereții de sticlă ce formau anvelopa transparentă a pavilionului.

Planul dreptunghiular era ordonat pe baza unei scheme geometrice simple, dar riguros proporționate; opt stâlpi de oțel, retraşi de la fațadă, susțineau acoperişul format dintr-o simplă placă de beton, ieşită în consolă şi creând, în afara construcției, un mare spațiu umbrit. Mies diviza spațiul interior prin panouri de marmură şi sticlă, astfel încât vizitatorul să simtă cum acest spațiu curge ca un element fluid prin întreaga construcție, pentru a se uni cu cel exterior.

Arhitectura devine astfel în mâna lui Mies un mijloc de a delimita un fragment de spațiu, fără a-l închide ca într-o capcană. Structura metalică, extrem de fină, redusă la rolul ei de a purta cu modestie acoperişul, aproape că dispare, dând senzația unei legături organice, fără hotar material, între interior şi exterior. Noblețea marmurei şi transparența sticlei, strânse între cele două puternice planuri orizontale – acoperişul şi pardoseala – care pătrund din exterior la interior fără nici o delimitare de nivel, reprezintă un mod de a transforma arhitectura într-un element al stilului, în care se integrează în mod natural, fără nici o disonanță. Panourile verticale, care delimitează spațiul, sunt de proporții riguroase, perfecte, concepute în spiritul esteticii grupării De Stijl.

Un an mai târziu, Mies van der Rohe dezvoltă şi amplifică soluția de la Barcelona în proiectul unei locuințe: este ***celebra Casă Tugendhat de la Brno,*** construită în 1930, anul în care la rugămintea lui Gropius, lua conducerea Bauhausului.

La Casa Tugendhat, nivelul de recepție constituie o singură unitate spațială; un panou de onix şi un ecran semicircular din lemn prețios împart acest spațiu în patru zone funcționale (hol de intrare, cameră de zi, sufragerie şi bibliotecă), fără a-i rupe continuitatea. Întregul mobilier şi echipament este proiectat odată cu locuința, iar poziția sa este fixată prin trasee regulatoare.

Gândirea arhitecturală a lui Mies van der Rohe este însă determinată de o structură psihică şi o formație individuală total diferită de cea al lui Wright: pe cât este Mies de rațional, de obiectiv şi de impersonal, pe atât este Wright de imaginativ, de subiectiv şi de individualist. Mies îşi dezvăluia încă din 1924 această structură caracteristică, care îl făcea să adopte o atitudine specifică față de problemele creației arhitecturale:

"Problema naturii arhitecturii este de o importanță decisivă. Trebuie să se înțeleagă că orice arhitectură este legată de epoca sa şi că ea nu se poate manifesta decât în sarcini vii şi prin mijloacele epocii sale… Niciodată nu a fost altfel.

Încercarea de a folosi formele trecutului în arhitectura noastră este fără speranță. Nu este posibil să mergi înainte privind îndărăt…"

Alături de Gropius, Mies milita în anii 20 pentru o arhitectură raționalistă, realistă, răspunzând necesitățior epocii, funcționalismului ei, tendințelor ei spre economie, eficiență, industrializare. În deceniile următoare, el va urmări să găsească pe plan estetic corespondențele cele mai pure şi mai generalizatoare ale acestor tendințe obiective.

—22— Şcoala Bauhaus - o nouă unitate între artă şi tehnică

Prin contopirea deliberată a artei şi a Şcolii de artă decorative din Weimar într-o mică instituție de învățămînt denumită **Staatliches Bauhaus** (Şcoala de stat pentru construcții) îşi începea existența o şcoală de arte şi arhitectură care a fost unică prin încercarea ei de a lega creația artistică şi meseria manuală, arta şi tehnica, arhitectura cu artele plastice, artele aplicate şi industria printr-o sinteză atotcuprinzătoare.

Primii ani de existenţă ai acestei şcoli s-au desfăşurat în atmosfera tulbure, de criză socială şi avînt revoluţionar ce a urmat după înfrîngerea Germaniei în primul război mondial.

Gropius aderase la **Consiliul Muncii pentru Artă**. La sfîrşitul anului 1918 se înfiinţase **Grupul Noiembrie**, care cerea tuturor artiştilor revoluţionari, atît expresionişti cît şi cubişti, care rupseseră cu vechile forme de artă, să se unească şi să colaboreze în numele viitorului artei. După dizolvarea sa în 1921, sarcinile arhitecturale ale Consiliului au fost preluate de către Cercul celor zece (Zehnerring) format din *Bartning, Gropius, Haring, Hilbersei-mer, fraţii Luckhardt, Mendelsohn, Mies van der Rohe şi fraţii Bruno şi Max Taut*. Această grupare – transformată mai tîrziu în asociaţia profesională **Der Ring** (Cercul) – lupta pentru *promovarea arhitecturii moderne* şi pentru rezolvarea problemelor arhitecturale ridicate de o sarcină atît de importantă pe plan social ca aceea a *constituirii marilor centre muncitoreşti şi a locuinţelor „minimale"*.

Era firesc ca aceste preocupări sociale să se reflecte în programul de activitatea şcolii; ca urmare, în primii ani de existenţă, la Weimar, ea a avut de întîmpinat numeroase greutăţi de ordin administrativ şi politic.

Perioada de Weimar a şcolii a fost o perioadă de experimentări de laborator. Gropius reunise un grup de profesori făcînd parte din avangarda mişcării artistice europene: *Klee, Kandinskz, Feininger, Itten, Schlemmer, Moholy, etc*. Uniţi prin acelaşi nihilism faţă de trecutul şi prezentul burghez, prin aceeaşi ură pentru academism, ei urmăreau găsirea unor noi mijloace de expresie artistică, corespunzătoare omului contemporan.

Manifestul lansat de Bauhaus în 1919 preciza: "Scopul final al oricărei activităţi creatoare este construcţia. **Arhitecţilor, pictorilor şi sculptorilor le revine sarcina de a se strădui să cunoască şi să înţeleagă din nou structura completă a construcţiei în ansamblul şi în părţile ei componente, atunci operele lor se vor impregna de la sine de spiritul arhitectural pe care l-au pierdut, datorită artei de salon.**

Pornind de la aceste principii, Bauhausul s-a străduit, pe de o parte să realizeze **reunirea tuturor artelor în cadrul construcţiei,** iar pe de alta, să făurească **o unitate între artă şi industrie,** consacrîndu-se proiectării produselor tehnice.

În anul 1923, Bauhausul a organizat la Weimar, la cererea oficialităţilor, o mare expoziţie a lucrărilor realizate în cei patru ani de existenţă. Expoziţia avînd ca temă programul principal al şcolii: *Artă şi tehnică – nouă unitate* – prezenta studiile teoretice şi obiectele executate de elevii şcolii în materiale diverse. Succesul expoziţiei n-a împiedicat însă că în anul următor opoziţia conservatoare să determine guvernul Turingiei să închidă şcoala.

Oraşul lui Goethe şi al tradiţiilor clasice, Weimar, nu fusese locul cel mai potrivit pentru desfăşurarea activităţii Bauhausului. Bauhausul e nevoit în 1925 să-şi găsească o altă reşedinţă.

Cu cîteva luni înainte luase fiinţă cercul „**Prietenii grupului Bauhaus**" care număra ăn conducerea sa personalităţi de frunte ale intelectualităţii germane: *Peter Behrens, Albert Einstein, Oscar Koroschka, Gerhardt Hauptmann, Franz Werfel, Arnold Schoenberg.* Numeroase oraşe – *Mannheim, Frankfurt, Darmstadt, Dessau* se oferiră să găzduiască şcoala, care optă în cele din urmă pentru Dessau. Aici i se puseră la dispoziţie fondurile necesare pentru constituirea unui nou local, care fu proiectat de Gropius.

În locul unei clădiri unice – în al cărui volum rigid să fie îngrămădite cele mai diverse funcţiuni, stânjenindu-se reciproc şi cerând rezolvări spaţiale diferite, construcţii diferenţiate potrivit specificului lor, net delimitate şi în acelaşi timp funcţionând în strânsă dependenţă. Accentul principal era pus pe şcoală, care conţine atelierele, sălile de cursuri şi cele de expoziţie, ce se puteau combina; un imens perete vitrat unea întregul volum. Căminul era un bloc de şase etaje cuprinzând 28 de camere-studio, legat de şcoală printr-o galerie de piloţi, care îngloba cantina, sala de spectacole şi amfiteatrul. Un corp separat cuprindea şcoala profesională, legată de corpul principal printr-o pasarelă în care erau amplasate birourile de administraţie şi atelierul lui Gropius. **Volumele şi funcţiunile se întrepătrundeau, realizând unitatea ansamblului, asigurând circulaţia rapidă şi logică între toate părţile componente.**

Perioada de şase ani în care a funcţionat la Dessau a fost perioada cea mai productivă şi mai eficientă a şcolii cu un larg răsunet pe plan internaţional. Experienţa Bauhausului este răspândită prin numeroase cărţi – editate începînd din 1925 în celebra colecţie Bauhausbucher, sub directa

îngrijire a lui Gropius şi tehnoredactate de Moholy-Nagy – şi prin revista şcolii, al cărei prim număr apare în 1925.
În anul 1926 institutul Bauhaus este recunoscut de stat ca Şcoală superioară de proiectare, iar în luna decembrie a aceluiaşi an se mută în noua sa clădire.
Dar în anul 1928 Gropius demisionează de la conducerea şcolii, pentru a se putea dedica în întregime activităţii de proiectare. Este înlocuit pînă în 1930 de către Hannes Meyer – şeful secţiei de arhitectură al şcolii – şi apoi de către Mies van der Rohe. În anul 1932, deputaţii nazişti din consiliul comunal obţin închiderea Bauhausului, care se mută la Berlin, devenind o instituţie particulară. În aprilie 1933, naziştii ocupă sediul şcolii, iar consiliul profesoral, în frunte cu Mies van der Rohe, hotărăşte autodizolvarea Bauhausului.
Astfel şi-a încheiat activitatea, după 13 ani de existenţă dramatică, prima şcoală de arhitectură modernă şi design din lume.
Nici o altă şcoală n-a putut săi ia locul, nici una n-a mai avut un ascendent atît de puternic asupra practicii şi gîndirii arhitectorale. Sarcina dezvoltării ulterioare a limbajului arhitectural rămînea în mîinele unui mic grup de creatori, care, după cum spunea un critic, în anul 1928 cînd se înfiinţa Asociaţia CIAM (Congresele internaţionale de arhitectură modernă), încăpeau toţi într-un singur autobuz.

2. Metodele De Învăţămînt Şi Profesorii Bauhausului

Principalul aport al Bauhaulului, originalitatea şi noutatea acestei instituţii atît de deosebită de orice formă de învăţămînt anterioară, a fost metoda sa pedagogică, sistemul său de organizare şi de predare.
Încercînd să creeze proiectanţi pentru industrie şi meserii artistice, Bauhausul a elaborat un program complet şi ordonat.
Un curs suplimentar, cu durata de 6 luni, dădea elevului primele noţiuni teoretice: proporţie şi scară, ritm, lumină, umbră, culoare. Paralel, elevul avea posibilitatea de a lucra practic, cu materialele şi uneltele cele mai diverse, însuşindu-şi tehnicile şi găsindu-şi singur, după talent şi aptitudini, domeniul în care dorea să activeze. Cursurile începeau cu studierea proprietăţilor şi a modului de prelucrarea a pietrei, lemnului, metalelor, argilei, sticlei şi textilelor, precum şi cu studiul culorilor şi erau însoţite de lecţii elementare asupra formei. Prin aceste cursuri se urmărea maturizarea elevului, dezvoltarea inteligenţii, a sentimentelor şi ideilor sale, formarea unui „tip complet”.
Printr-o structură concentrică a învăţămîntului, elevul căpăta de la început elementele esenţiale ale proiectării şi tehnicii, o perspectivă imediată a întregului domeniu al activităţii sale viitoare, pe care studiile ulterioare o adînceau şi o lărgeau mereu. Pentru a înarma elevul cu o cunoaştere obiectivă a faptelor prin intermediul simţului vizual se studiau formele naturale, geometria, principiile construcţiei, spaţiul, compoziţia, culorile, desenul, proporţiile, iluziile optice.
În atelierile şcolii erau executate de către elevi modele pentru producţia de serie tipuri-standart de obiecte de uz cotidian, care erau elaborate şi perfecţionate cu multă atenţie. Elevii erau trimişi apoi să facă un stagiu în uzine pentru a cunoaşte metodele de producţie de serie.
După trei ani de studii, elevul dădea un examen pentru obţinerea certificatului de calfă. Titlul de maestru era acordat după un nou ciclu de studii, consacrat construcţiilor: elevul învăţa pentru aceasta desenul arhitectural şi de execuţia, făcea experienţe cu noile materiale de construcţie şi colabora cu şantierele de execuţie. Şcoala asigura o pregătire de arhitect, de designer sau de profesor pentru cei dotaţi care terminau şi ciclul al doilea.
Gropius considera că selecţionarea celor mai potriviţi profesori constituie un factor decisiv, pentru a obţine rezultate superioare într-o instituţie de învăţămînt. De aceea s-a ocupat personal de alegerea profesorilor, invitînd pentru a preda la Bauhus o pleiadă de artişti străluciţi, cărora le-a acordat deplina liberate de a-şi experimenta sistemele lor pedagogice şi le-a creat totodată condiţii pentru a-şi desfăşura mai departe activitatea profesională de creaţie.
Printre primii artişti invitaţi să lucreze la Bauhaus a fost tînărul pictor elveţian Johannes Itten care a predat pe atunci la Viena, după o metodă nouă şi originală, compoziţia şi dezvoltarea simţului spaţial.

Lionel Feininger (1871-1956), artist sensibil şi receptiv la curentele de avangardă, a fost printre puţinii care au activat la Bauhaus, de la înfiinţarea şi pînă la închiderea şcolii în 1933. pictor expresionist preocupat de problemele spaţiului influenţat şi de rezultatele experienţei cubiste.
Între 1920-1929 secţia de teatru şi cea de cultură sunt conduse de pictorul **Oscar Schlemmer** (11888-1934). Regizor şi dramaturg, Schlemmer încerca înnoirea limbajului teatral prin crearea de noi raporturi între om şi mediu, între mişcare şi spaţiu, urmărind să realizeze o nouă sinteză artistică menită să pună în mijlocul unui univers umanizat, o măsură comună: figura umană.
Marele pictor **Vassili Kandinsky** (1866-1944) predă la Bauhaus, între 1922 şi 1933, cursurile de compoziţie abstractă şi pictură monumentală.
Invitat în 1920, **Paul Klee** (1879 - 1940) rămîne la Bauhaus zece ani, predînd teoria artei, pictura pe sticlă şi tapiseria.
În perioada 1923-1928, pictorul şi sculptorul **Laszlo Moholy-Nagy** (1895 - 1946), predă cursuri menite să aducă importante inovaţii în arta tiparului, fotografiei, publicităţii, sculpturii în materiale noi.
În sfîrşit, după 1926, în epoca de la Dessau a şcolii, au fost cooptaţi în corpul profesoral o serie de absolvenţi talentaţi, printre care Marcel Breuer (n. 1902) – numit la vîrsta de 22 ani la conducerea secţiei de mobilier, - Josef Alberts şi Herber Bayer.
Activitatea creatoare a acestui grup de profesori a contribuit la creşterea prestigiului internaţional al Bauhausului manifestările şi expoziţiile profesorilor au constituit evenimente importante în viaţa artistică internaţională, menţinînd în permanenţă şcoala în centrul atenţiei mişcărilor de avangardă.
Această echipă de mari artişti şi creatori în domeniul formei a imprimat Bauhausului, încă de la început, o atmosferă de entuziasm creator, în care personalităţi din cele mai diferite, mergînd pe drumuri proprii şi păstrîndu-şi individualitatea, învăţau să acţioneze în spiritul aceluiaşi program, urmărind acelaşi scop: o muncă în colectiv, în care pe diverse planuri se elaborau forme noi, bazate pe noi viziuni spaţiale şi se urmărea realizarea unor sinteze între toate domeniile artei.

3. Principiile arhitecturale ale Bauhausului. Arhitectura şi viaţa

În domeniul arhitecturii, scopul Buhausului nu a fost să promoveze un nou stil, ci să regîndească pe baze noi întreaga proiectare – înţeleasă în sensul ei cel mai general: crearea formei întregului mediu ambiant. „Un stil Bauhaus ar fi însemnat o recunoaştere a insuccesului nostru, mărturisea Gropius”.
Bauhausul a fost prima instituţie din lume care şi-a pus în program promovarea în arhitectură a unei stări de spirit creatoare apte să ducă la o nouă atitudine faţă de viaţă şi de condiţiile reale ale civilizaţiei industriale.
Un corp uman este totdeauna potrivit scopului – spunea el – dar numai echilibrul armonios al proporţiilor şi culorilor îi pot da frumuseţe. În arhitectură numai îmbinarea armonioasă dintre funcţiune, tehnică şi proporţii poate conferi ansamblului frumuseţe şi tocmai crearea acestei armonii face sarcina arhitectului atît de dificilă şi de complexă.
Arhitecţii au uitat ceea ce este fundamental şi determinat, accentul trecînd asupra aspectului formal exterior şi asupra mijloacelor respective de exprimare.
Noua concepţie a structurii, care începe să se dezvolte cu încetul, se reîntoarce la un principiu de bază: crearea unui obiect care să funcţioneze corect – fie că este vorba de o locuinţă sau de o piesă de mobilier – presupune studierea prealabilă a naturii sale.
În contextul artistic al epocii, această viziune raţionalistă a lui Gropius apărea ca o reacţie împotriva subiectivismului expresionist, pentru legarea arhitecturii de problemele reale ale timpului şi societăţii.

4. Locuinţa standardizată

La Bauhaus au fost create unele dintre primele proiecte tip de locuinţe moderne, concepute pentru a fi prefabricate şi executate în serie.

Trebuiau găsite noi tipuri de locuințe de masă, economice şi prevăzute cu confort şi echipament modern. Se propunea industrializarea şi prefabricarea lor, pentru a le realiza în serii mari şi la prețuri reduse.
Se ridica apoi problema creării unor noi tipuri de uzine, de clădiri administrative, de şcoli, teatre, centre social-culturale etc. Se punea sarcina remodelării aşezărilor urbane, desfigurate de o dezvoltare haotică şi făcînd tot mai grea viața oamenilor. În sfîrşit, se impunea crearea unor noi viziuni spațiale, găsirea unor noi expresii plastice, corespunzătoare unor concepții estetice moderne.
Realismul lui Gropius şi-a găsit în acei ani expresia deplină în atacarea acestor probleme de mare importanță.
Spre deosebire de arhitecții de avangardă din alte țări, care lucrau singuri, izolați, Gropius avusese posibilitatea – şi forța – de a crea un colectiv puternic, entuziast, pe care l-a îndrumat spre rezolvarea acestor sarcini. Astfel se explică de ce soluțiile elaborate în munca de echipă din cadrul Bauhausului au constituit, în toate domeniile abordate, puncte de cotitură care au rămas în parte valabil pînă astăzi.
Punctul de vedere al lui Gropius, rămas valabil pînă astăzi, era următorul: industrializarea metodelor de construcție constituie un imperativ istoric; ea trebuie însă realizată prin **standardizarea şi prefabricarea elementelor de construcție şi nu a clădirilor întregi,** pentru a nu cădea în uniformitate şi monotonie.
Această latură a ideilor lui Gropius trebuie subliniată, deoarece ea răspunde unora din criticile ce i-au fost aduse.
Iată , de exemplu, ce declara Gropius în anul 1924, într-un articol care nici azi nu şi- pierdut actualitatea: „Reducerea prețului de cost al construcției locuințelor este de o importanță hotărîtoare pentru economia unei țări. Încercările de a reduce costul metodelor convenționale meşteşugăreşti de construcție de construcție prin introducerea unei tehnici organizatorice mai riguroase au dus doar la uşoare îmbunătățiri. Noul scop ar fi **fabricarea în serie a locuințelor prin metode de producție în masă,** locuințele nemaifiind construite pe şantier, ci produse în fabrici speciale sub formă de părți sau de unități componente potrivite pentru asamblare".
Desigur, sublinia Gropius, **o standardizare rigidă ar duce la înăbuşirea individualității umane.** Exigențele individuale pot fi satisfăcute prin standardizarea unor elemente din care să se compună apoi locuințe diverse.
El enumera toate avantajele aceste industrializări: **precizia execuției în fabrici specializate: timpul scurt necesitat de montajul pe teren; munca de mai mică specializare (uneori chiar necalificată) cerută de operațiile de montaj; eliminarea proceselor umede pe şantier; creşterea generală a calității locuințelor, etc.**
Însă în ciuda tuturor argumentelor împotriva unui asemenea proces, el se va dezvolta în mod inevitabil.
Gropius reintegra arhitectura în cadrul ei general, punîndu-i în față, pe primul plan, sarcinile ei sociale.

5. Un nou domeniu de creație: estetica industrială.

Gropius încerca să realizeze în cadrul Bauhausului o nouă unitate între arte şi meserii, unitate pierdută în decursul evoluției societății capitaliste.
Noile produse ale industriei trebuie **proiectate într-un mod nou**, în ateliere-laborator, de către creatori capabili să unească funcționalitatea perfectă cu o formă estetică nouă şi cu cerințele fabricației în serie. Gropius propunea o tipizare diversificată, bazată pe studierea amănunțită a prototipurilor şi, în primul rînd, pe creare acestora de către artişti-proiectanți, elaborarea prototipurilor rămînînd o operă de creație.
Cercetarea fundamentală, îndeplinită de Bauhaus dovedea că metodele moderne de fabricație dau naştere în mod necesar unor forme şi structuri noi, cu totul diferite de formele tradiționale. Introducerea în locuință a încălzirii centrale, a iluminatului electric, a instalațiilor sanitare moderne şi a apei curente - adică a întregului echipament produs de tehnologia modernă, determinase o schimbare esențială a locuinței şi prin aceasta, a modului de trai tradițional.

Problema „frumosului” era pusă pe baze obiective: forma obiectului cere o prealabilă şi completă cunoaştere a elementelor economice, tehnologice şi structurale.
Noile modele, expuse în stare de funcțiune în clădirea şcolii, au fost atît de concludente încît numeroşi fabricanți au încheiat imediat contracte cu drept de autor pentru multiplicarea lor în serie. Formelor mobilelor metalice, create la Bauhaus de către Breuer, Alberts sau Mies van der Rohe s-au răspîndit în toată Europa, devenind un simbol al esteticii moderne funcționaliste.
Viziunea estetică a artiştilor de la Bauhaus, transmisă modelelor create de ei şi multiplicate de industrie, a reuşit să rezolve contradicția artă-industrie şi, prin crearea industrial-designului, să regăsească noi punți între artă şi viață.

6. Criza Bauhausului

Bauhaus se născuse cu cîteva decenii prea devreme, într-o societate contradictorie, nepregătită să accepte încă principiile pentru care milita acesta. Progresismul ideilor, opuse doctrinelor oficiale şi radicalismul metodelor ridicau împotriva sa, într-o coaliție unanimă, cercurile conservatoare, mişcările naționaliste, reacționare şi fasciste, pe toți reprezentanții unei gîndiri obtuze şi retrograde.
Industria – cu cîteva excepții – nu era interesată să realizeze în producția de masă prototipurile de înalt nivel artistic furnizate de Bauhaus. Au trebuit să treacă ani pentru ca ei să se convingă că „frumosul se vinde bine”.
Criza economică din 1929 –1933 n-a făcut decît să accentueze refuzul industriei. Pentru realizarea mobilierului metalic al lui Marcel Breuer, Gropius ceruse uzinelor „Mannesmann” cîțiva metri de țeavă fără sudură. Răspunsul fabricanților fusese: „uzina nu are țeavă pentru astfel de jucării!”. Dar numai cîțiva ani mai tîrziu, prototipurile de mobilier metalic concepute la Bauhaus – „împrumutate” de fabricanți fără plata drepturilor de autor – erau realizate în serie şi cucereau piața europeană.
Gropius rezolvase principial problemele prefabricării locuințelor de masă, în special a celor cu 2-3 niveluri. Dar o industrie a construcțiilor nu prezintă perspective de rentabilitate; ideile lui Gropius au rămas de aceea cîteva decenii pe hîrtie sau în cîteva prototipuri.
În 1924 Breuer prezentase la un concurs primul bloc „lamelar” de locuințe cu 8-12 niveluri, aşa-numitului „sistem fagure”, soluția cea mai bună pentru rezolvarea economică a problemei locuinței de masă, permițînd în acelaşi timp şi o remodelare a structurii urbane. Dar primul bloc de acest tip nu a putut fi realizat decît 10 ani mai tîrziu, în Olanda. Astăzi această soluție este un bun comun al practicii arhitecturale.
În interior, Bauhausul se prezenta ca un cazan în fierbere, în care se agitau tendințe divergente. Radicalismul, spiritul de frondă, subiectivismul, nihilismul față de trecut al unora făceau ca încercările de a rezolva contradicțiile trecutului să dea naştere altora noi.
Criza Bauhausului a fost de fapt reflexul crizei generale a societății burgheze post-belice: o criză de plan economic şi social, agravată de criza din 1929, 1933, şi o criză de creştere. O întreagă generație de intelectuali - artişti, scriitor, poeți, muzicieni-se străduiau, într-o tumultoasă efervescență creatoare, să găsească drumuri noi, închegînd o artă şi o cultură modernă.
Printre criticele aduse Bauhausului este aceea de a fi militat pentru un „stil” rigid şi dogmatic, rece şi inflexibil în obiectivitatea sa. Respingînd această afirmație, Gropius arată că forța Bauhausului a stat tocmai în faptul că nu urmărea crearea unui stil sau stabilirea de dogme şi de reguli fixe, care se învechesc inevitabil după un timp.
Una din ideile cele mai larg răspîndite despre Bauhaus a fost aceea că el ar fi luptat pentru crearea unui „stil internațional”, o arhitectură impersonală lipsită de specific național, valabilă în oricare punct al globului, în orice condiții naturale şi sociale.

23. Creația lui Walter Gropius.

Clădirea **Bauhaus** din Dessau, arhitect **Walter Gropius**

Walter Adolph Gropius (* 18 mai 1883 - † 5 iulie 1969), arhitect şi pedagog german, fondator şi director al Bauhaus, unul din marii arhitecți ai secolului 20, care a trăit şi creat în Germania, până în 1934, şi apoi în Statele Unite ale Americii, din 1937 până la moartea sa.

Viață personală şi profesională în Germania

Născut în Berlin, Walter Gropius a fost cel de-al treilea fiu al lui *Walter Gropius*, un specialist şi expert în arhitectură şi construcții, angajat al guvernului, şi *Manon Auguste Pauline Scharnweber* (* 1855 - † 1933), a cărei familie deținea o proprietate lângă Berlin.Precum tatăl său, Walter Gropius a fost un arhitect. Clădirile designate de el foloseau materiale extrem de moderne la vremea respectivă, aşa cum ar fi: beton, beton armat, structuri de oțel şi cărămizi de sticlă. Nu întâmplător, lucrările sale arhitecturale sunt comparate frecvent cu artefacte vizuale, cel mai adesea cu picturi abstracte.

Atelierul clădirii Bauhaus din Dessau, exemplu superb de "transparență" totală.

Bauhaus

În anul 1919 Gropius a fondat Bauhaus, termen ce este utilizat pentru a desemna atât **Staatliches Bauhaus**, o şcoală de artă, design şi arhitectură originară din Germania, activă între 1919 - 1933, respectiv un curent artistic extrem de influent în arhitectura, artele plastice, designul, mobilierul şi decorările interioare ale secolului 20. Ambele sensuri ale termenului **Bauhaus** sunt desigur strâns legate de Walter Gropius.

Studenții de la **Staatliches Bauhaus** erau educați interdisciplinar şi complex ca arhitecți, constructori, designeri, fotografi, pictori, creatori de mobilier şi textile, etc.. În acelaşi timp, erau stimulați să utilizeze materiale noi, specifice producției de masă, având ca produs final al activității lor clădiri, în special industriale, furnizate "la cheie."

Scopul declarat programatic al lui Walter Gropius era clădirea livrată integral, de la designul arhitectural inițial până la mobilarea încăperilor şi decorarea acestora cu artefacte. Tot în spiritul viziunii sale integratoare a habitatului uman, atât a celui personal cât şi a celui profesional, Gropius argumenta **prin demonstrare** conceptul de eficiență arhitecturală, prin care un astfel de ansamblu de clădiri era realizat arhitectural şi constructiv **cu mijloace materiale şi umane minime**.

Anglia şi, apoi, Statele Unite ale Americii

În 1934, după ce naziştii închiseseră **Staatliches Bauhaus** în 1933, Gropius a părăsit Germania, unde era absolut clar că urma să devină un "duşman al poporului." Pentru început, între 1934 şi 1937 a trăit şi locuit în Marea Britanie, fiind implicat în proiectul Isokon.În 1937 se va stabili în Statele Unite ale Americii unde va rămâne până la sfârşitul vieții sale.

Casa Gropius

Imediat va proiecta şi construi o casă fanion, o casă programatică pentru viziunea sa arhitecturală, Casa Gropius. Casa este localizată în rurala Noua Anglie (New England), în localitatea Lincoln, Massachusetts, fiind un exemplu superb a ceea ce reprezenta stilul Bauhaus adaptat noii sale patrii şi timpurilor ce urmau să vină.

Casa Gropius, locuința gândită, proiectată şi realizată în 1937 - 1938, în Lincoln, Massachusetts, de către însuşi **Walter Gropius**

De altfel, **Casa Gropius** a fost una dintre clădirile ce au exercitat o imensă influență asupra arhitecturii nu numai în Statele Unite, dar şi pretutindeni, fiind considerată un exemplu elocvent de ceea ce fost numit prompt, de către critici şi cunoscători, ca modernism internațional sau noul stil internațional. Termenul nu i-a plăcut deloc lui Gropius, crezându-l deplasat şi total neadecvat, subliniind: "*Am construit-o [casa] astfel încât să absorb în propria mea concepție acele caracteristici ale arhitecturii Noii Anglii pe care le-am considerat vii şi potrivite construcției casei." [1].*

Profesional, atât Walter Gropius cât şi Marcel Breuer, considerat de mulți ca protejatul lui Gropius, fuseseră invitați ca să predea la Harvard Graduate School of Design din Cambridge, Massachusetts, începând cu anul universitar ce începea în 1937, toamna. Cei doi au mai colaborat, până în anul 1941, când carierele lor au luat direcții diferite, şi la realizarea proiectului **Aluminum City Terrace** din statul Pennsylvania.

În anul 1944, Walter Gropius a devenit cetățean naturalizat al Statelor Unite ale Americii.

Anii TAC

În anul 1945, Gropius a fondat firma **TAC** (The Architects' Collaborative), o firmă de arhitectură pe care a constituit-o cu un grup de (pe atunci) tineri arhitecți americani, firmă ce a devenit în timp una dintre cele mai bine cunoscute şi respectate firme în domeniu. Printre altele, stilul promovat de TAC, dar şi de Gropius însuşi a fost adeseori numit **The New Bauhaus**.

Printre arhitecții şi colaboratorii săi inițiali se numără şi Norman C. Fletcher, Jean B. Fletcher, John C. Harkness, Sarah P. Harkness, Robert S. MacMillan, Louis A. MacMillen şi Benjamin C. Thompson, toți deveniți ulterior nume cunoscute în arhitectura americană şi de pretutindeni.

Walter Gropius a murit în anul 1969 în Boston, Massachusetts la frumoasa vârstă de 86 de ani. Ca o concluzie succintă a personalității sale se poate spune despre el că avea un acut simț al realului şi că era văzut adesea purtând costume clasice cu un papillon (bowtie).Printre studenții săi s-a găsit şi scriitorul şi teoreticianul Sigfried Giedion.Printre altele, Gropius este amintit nu numai ca unul dintre cei mai influenți arhitecți ai secolului 20, fondator al **Bauhaus**, realizator de clădiri având o marcă inconfundabilă, dar şi prin numele unui întreg complex arhitectural al Berlinului de azi, districtul Gropiusstadt.

Clădiri importante

- Fagus Works, 1910 - 1911, Alfeld an der Leine, Germania
- Bauhaus, 1919 - 1925, Dessau, Germania
- Casa Gropius, 1937 - 1938, Lincoln, Massachusetts
- Harvard Graduate Center (1949 - 1950), Cambridge, Massachusetts (The Architects' Collaborative) [2]
- Universitatea din Baghdad (1957 - 1960)
- John F. Kennedy Federal Building (1963 - 1966)
- Attleboro Junior High School (1948)
- Pan Am Building (astăzi *Metlife Building*), (1958 - 1963), New York, New York, împreună cu Pietro Belluschi şi cu arhitecții proiectanți Emery Roth & Sons
- Interbau Apartment Blocks (1957), Hansaviertel Berlin, Germania, cu **TAC** şi Wils Ebert
- Wayland High School (1961), proiect ce a câştigat un concurs

24.Arhitectura organică.

Arhitectura organică-Orientare modernă din prima jumătate a secolului 20 care, deşi definită încă de principalul său promotor, arhitectul american F. LI. Wright, prin opoziţie cu *funeţionalismul***, pleacă de la acelaşi principiu fundamental al acordului dincre funcţie şi formă. Diferitele poziţii manifestate în sfera arhitecturii organice pot fi cuprinse în două mari categorii.

Prima categorie, cea „naturalist, biologică", se întemeiază pe teza după care orice operă de arhitectură trebuie să posede acelaşi echilibru, aceeaşi perfectă armonie între întreg şi părţi şi aceeaşi absolută subordonare a organelor secundare faţă de structura generală, ca un organism natural. O astfel de poziţie teoretică a susţinut, încă din 1850, sculptorul american Horatio Greenough şi, pe la 1880 — ***1890, corifeul şcolii din Chicago*, arhitectul L. H. Sullivan care a lansat sloganul „Forma urmează funcţia***".

Dar cel ce a dus conceptul de arhitectură organică pînă la un punct de culme, printr-o operă strălucită, a fost ***Wright***.

A doua poziţie a arhitecturii organice — promovată după ultimul război mondial, mai ales de arhitectul **Herman Hugo Häring**— nu implică direct biologicul, intemeindu-se pe teza după care orice.clădire trebuie să fie privită, înainte de toate, ca „un organ în slujba celui ce o locuieşte".

Conceptul organic făurit de Wright a fost calitativ nou. În „Autobiografie" arhitectul spune că a fost crescut la ţară (1879—1884), în mediul legat de pămînt al unei familii de pionieri unde a căpătat, în afară de iubirea de natură şi materiale, o educaţie modernă, hrănită cu operele lui **Ruskin** sau cu cele aie arhitectului **Viollet-le-Duc**. Studiile de inginerie de la Universitatea din Wisconsin le-a întrerupt numai după doi ani (1886), pentru a pleca la Chicago unde începuse cea mai mare campanie de. construcţie din cîte cunoscuseră pînă atunci Statele Unite. Aici, după ce a lucrat cîtva timp la J. L. Silsbee, el a intrat (1887) în atelierul lui Sullivan care i-a fost marele profesor de arhitectură. Wright s-a format învăţînd de la Sullivan şi de la asociatul acestuia, Dankmar Adler ţi fiind înrîurit de alţi arhitecţi americani din est, ca B. Price şi, mai ales, H. H. Richardson.

Conceptul de arhitectură organică se naşte de pe la 1900, odată cu maturizarea viziunii în seria „Caselor de prerie" care vor constitui programul lui Wright. Proiectele unei astfel de case, publicate în 1901 în „Ladies Home Journal", precum şi unele lucrări remarcabile realizate j- *Willitts House* (1902, Higland Park, Illinois), *Heurtley House* (1902, Oak Park), Martin *House* (1904, Buffalo, N. Y.) sau Robie *House* (1909, Chicago) şi *Thomas Qale House* (1909, Oak Park) -, ilustrau deja principalele trăsături ale| organicismului sintetizat de ***Wright***, în cele „***şase criterii": simplitate, stil individual, caracterul organic al compoziţiei, armonizarea culorii cu ambianţa,accentuarea caracteristicilor materialelor-folosite, planul care să exprime caracterul individual al compoziţiei.*** Una dintre tezele fundamentale ale conceptului său organic —. „Casa sa se asocieze cu terenul, să devină naturală în aşezarea din prerie" —, implica direct folosirea materialelor locale cele mai expresive (piatră, cărămidă, lemn,etc), armonizarea cromaticii cu lumina şi peisajul, folosirea cu precădere a orizontalelor, pentru o perfectă integrare în mediul ambiant, etc; Aceasă teză va rămîne, în esenţă, neschimbată şi mai tîrziu, cînd va fi aplicată la „Casa de colină" sau „Casa de pădure". „Frumuseţea trebuie să aibă un sens — scria el. Arhitectura trebuie să respingă tot ceea ce este în dezacord cu natura şi caracterul omului". în consecinţă Wright practica un tip de „plan liber" mai ales, acorda un rol determinant spaţiului interior, plastica exterioară a clădirii urmînd a fi rezultanta nemijlocită a organizării spaţiale interioare. Şi, într-adevăr, „O casă de Wright, departe de a fi un volum preconceput, este o structură internă proiectată în spaţiu" (B. Champigneullc). Robie *House* sau S propria sa casă, ***Taliesin West*** (1938, Scottsville, Arizona), sînt de dominanţă statică, orizontală, în vreme ce capodopera sa***, Falling'.Water House (1936, Casa pe cascadă, Bear Run, Pennsylvanio***) este o compoziţie dinamică, de verticale şi orizontale în consolă, ce pare că ţîşneşte din stîncă; ***imobilul societăţii S. C. Johnson and Son Inc***. (1936-1939, Racine, Wisconsin), dominat de un turn elegant, complet vitrat, este de spirit strict ortogonal, în vreme ce sinagoga ***Beth Sholem*** (1959, Elkins 'Park, Pennsylvania) este concepută în forme ascuţite, de natură triunghiulară, iar ***Muzeul Salomon R. Quggenheiir*** (1956—1959, New York) ***arată ca o enormă cochilie de melc. Foarte caracteristică pentru doctrina arhitecturii organice***. Poziţia lui Wright în ceea ce priveşte zidul: ***„După mine — scria el — zidul nu mai trebuie să fie un fel de perete al unei cutii, ci doar o închidere a spaţiului asigurînd, numai atunci cînd e nevoie, o apărare împotriva furtunii sau a căldurii. Dar zidul trebuie de asemenea să asigure intrarea lumii exterioare în casă, în acest spirit am conceput eu zidul, ducîndu-1 spre funcţia unui ecran, a unui mijloc de a deschide spaţiul... ".***

Printre arhitecţii europeni care au stat pe poziţiile organicismului biologic Se numără şi germanul Eric Mendelsohn. După ce a studiat la Berlin şi Munchen ei a început, prin 1912, să lucreze atît ca arhitect, cît şi ca pictor scenograf, fiind influenţat de expresionism*. După război a evoluat spre o concepţie organică, pe care o va ilustra strălucit atit în Germania, prin opere ca **Observatorul astronomic Einstein** (1920, Potsdam), **Marile magazine Schocken** (1927, Stuttgart), sau **Columbus Haus** (1931, Berlin), cît şi în străinătate. După venirea la putere a naziştilor el a plecat în Palestina unde a construit Spitalul (1937) din Haifa sau Centrul medical Hadassah (1937-1939, Ierusalim), şi apoi în S.U.A.: Casa pe Pacific Heights (1950-1951, San Francisco) sau Sinagoga din Cleveland (1946— 1952, Ohio), ce are o cupolă de 30 m diametru.
Aceleiaşi orientări, inaugurate de Wright îi aparţine şi arhitectul ***finlandez Alvar Aalto***. încă de la primele sale opere de maturitate, ca *Biblioteca* (1927 — 1935) din Viipuri sau *Sanatoriul* (1919—1933) din Paimio, el a îmbinat noile tehnici de construcţie cu elemente tradiţionale finlandeze, folosind variat şi expresiv materialele. Cu toată diversitatea domeniilor abordate, legată de destinaţia edificiului, Fabrica *de celuloză* (1936—193-9), din Sunila, *Primăria* (1951-1958) din Sâynătsalo, *Casa de cultură* (1955-1958) din Helsinki, *Pavilionul finlandez* (1937) la Expoziţia universală de la Paris şi cel de la New York (1939), *Căminul studenţesc (1947* — 1949), Universitatea Cambridge, S.U.A., etc. ***Aalto a rămas fidel cîtorva principii de bază: libertatea compoziţiei planimetrice şi volumetrice, influenţa determinantă a organizării spaţiale interioare asupra plasticii exterioare, adecvarea tuturor modalităţilor de expresie, la funcţia operei şi la peisajul înconjurător, împotriva oricărei formule preconcepute.***
Arhitectul Hugo Haring, unul din fondatorii grupului berlinez *Der* Ring fost autorul doctrinei „Construcţiei organice", variantă fără implicaţii teoretice biologice arhitecturii organice. El socotea construcţia drept „o unealtă" sau . „un organ" al celor ce o folosesc, concept similar pînă la un punct cu a lui Le Corbusier care lansase faimosul slogan „*Casa este o maşină de locuit".*

25. Expresionism în arhitectură.

Expresionism- a apărut la finele secolului 19 şi dezvoltat în primele decenii ale secolului 20, mai ales în Germania, acest curent, este greu de circumscris în arhitectură, fiind extrem de variat ca modalităţi de expresie: în pictură, sculptură sau grafică.
În primii ani ai secolului ***Expresionismul***. frizează chiar o estetică a „urîtului", atît din pricina modalităţilor de expresie şocante, cît şi din aceea că se punea un preţ incomparabil mai mare pe conţinut decît pe formă.
Dar ***Expresionismul*** este o artă care urmează transpunerea vieţii psihologice în operă.
Cea mai generală trăsătură a ***Expresionismului*** în concepţia construcţiilor ar consta într-o anume independenţă a formelor faţă de funcţia piesei arhitecturale propriu-zise, ceea ce contrazicea viziunea *funcţionalistă* a majorităţii arhitecţilor moderni.
Putem clasifica două mari familii morfologice ale ***Expresionismului*** în arhitectură:
Prima familie : *cu forme ascuţite, dinamice şi ornamentaţia viu ritmată, folosind tencuieli şi materiale colorate — mai ales cărămidă aparentă — familie în bună măsură germanică şi nordică, amintind de spiritul acelui „Backsteingotik" („Goticul de cărămidă")* ; Dar cele mai tipice pilde de ***Expresionism*** din prima categorie morfologică s-au datorat arhitecţilor germani. Ele fuseseră anunţate încă de operele preexpresioniste, de la finele secolului IX ca marele ***Magazin Wertheim din Berlin***, realizat de arhitectul A. Messel în 1896. Pe această poziţie s-a situat apoi arhitectul ***P. Behrens*** — ce făcuse parte atît din grupul *Die Sieben** de la Darmstadt, cît şi din organizaţia *Deutscher Werkbund**. Printre lucrările sale ce marchează apariţia e. în

arhitectură se află mai ales construcțiile din Berlin pentru trustul de electricitate A.E.G. (1908—1913), precum şi *Imobilul administrației societății I. Q. Farben,* de la Hoechst (1920—1924). Pe aceeaşi linie s-au înscris arhitecții H**. Haering**, cu ferma "de la Gerkau (1920), **B. Taut**, cu propria sa casă (1926) construită de plan triunghiular, lîngă Berlin. ***Opera lui F. Hoger acestuia din urmă, Casa chiliana, un mare imobil cu opt etaje, construit in 1922—1923 la Hamburg, într-o plastică agresivă, unghiulară, din cărămidă aparentă şi cu o bogată decorație ce zimțează volumele dinamizîndu-le, este una din cele mai remarcabile pilde de arhitectură expresioniste.***

Tot din familia geometral-anguloasă a primei categorii fac parte şi unele opere ale arhitectului ***H. Poelzig,*** ca Uzinele *din Luban* sau *Castelul de apă* din Posnan, construit în metal şi sticlă din prisme poligonale suprapuse (ambele în 1911—, 1912). ***Dar cele mai semnificative exemple de expresionism în creația lui Poelzig sînt cele înscrise pe linia secesiunii din Miinchen Buntes Theater (Teatrul multicolor, 1901) din Berlin . Marele teatru din Berlin, realizat de Poelzig în 1919***, pentru regizorul Max Reinhard, prin transformarea circului Schumann, avînd o cupolă uriaşă de care atîrnau mii de conuri răsturnate cu vîrful în jos, arăta literalmente ca o grotă cu stalactitei Aceeaşi vibrație a suprafeței cupolei, de o dinamică violentă, ce se înscrie perfect în spiritul modalităților picturii expresioniste caracterizează şi alte două faimoase proiecte ale arhitectului: cel pentru *Teatrul festivalurilor* (1920—1921), din Salzburg şi pentru Sala *de festivități* din Dresda. Referindu-se la aceste creații ale lui Poelzig, V. În prima categorie deasemenea se înscriu locuințele aparținînd ansamblului „Eigen *Haard"* din Amsterdam, realizate de arhitectul M. de Klerk între 1917 şi 1921, într-o concepție dominată de triunghiuri, atît în volumetrie, cît şi în formele ferestrelor, utilizînd multă cărămida aparentă; precum şi lucrările altui olandez, De Haas, cum e ***casa (1924) din Rijs wijk sau Clinica ortopedică*** (1926) din Bruxelles, de arhitectul A. Pompe, lucrările de prin 1928 de la Londra ale englezului E. Lutyens, etc .

Iar a doua familie expresionistă cu forme prin excelență plastice, moi, curbiliniare în general, ce par turnate sau tăiate direct în masa materialului, viziune derivînd parcă direct din supra- simbolismul unui *Gaudi* sau. *Guimard* familie ce se confundă mult cu aşa- numita *arhitectură-sculptură* .

A doua categorie a arhitecturii expresioniste cu forme plastice, sculpturale, este stră lucit reprezentată de arhitectul ***E. Mendelsohn, care a construit Observatorul astronomic Einstein*** din Potsdam, în 1920. El făcuse pictură şi decorație teatrală expresionistă ceea ce se simte în plastica dinamică, învăluitoare, a acestui turn de şase etaje, modelat parcă direct în materie moale. Eric Mendelşohn. După ce a studiat la Berlin şi Munchen ei a început, prin 1912, să lucreze atît ca arhitect, cît şi ca pictor scenograf, fiind influențat de expresionism*. După război a evoluat spre o concepție organică, pe care o va ilustra strălucit atit în Germania, prin opere ca Observatorul astronomic Einstein (1920, Potsdam), Marile magazine Schocken (1927, Stuttgart), sau Columbus Haus (1931, Berlin), cît şi în străinătate. După venirea la putere a naziştilor el a plecat în Palestina unde a construit Spitalul (1937) din Haifa sau Centrul medical Hadassah (1937-1939, Ierusalim), şi apoi în S.U.A.: Casa pe Pacific Heights (1950-1951, San Francisco) sau Sinagoga din Cleveland (1946— 1952, Ohio), ce are o cupolă de 30 m diametru.

O altă realizare aparținînd aceleiaşi categorii de arhitectură expresionistă s-a datorit lui ***R. Steiner: Goetheanum*** (1925 —1928, Dornach), o construcție sculpturală, masivă, cu forme puternic reliefate şi aspect general de mausoleu.

Înriuririle expresioniste . s-au exercitat constant asupra arhitecturii întregului secol 20, forme geometral-unghiulare apar frecvşnt în creația finlandezului A. Aalto:

Căminele studențești ale Politehnicii statului Massachusetts (M.I.T.) (1948, Cambridge). În cea a germanului ***H. Scharoun***, ***cum e mai ales grandioasa construcție a Teatrului filarmonic*** (1962), din Berlin, o compoziție dominată de forme unghiulare.

Sala teatrului filarmonic din Berlin,este o construcție de forme îndrăznețe, în care orchestra se află în centrul spațiului rezervat celor 2218 auditori. Scharoun afirmă că obiectivul lui final era crearea unui „spațiu totalmente sonor"



ARHITECTURA AVANGARDISTĂ **173**

Erich Mendelsohn, *Vedere asupra Turnului Einstein* (*Einsteinturn*) *şi secţiune*, 1920. Potsdam. Observatorul astronomic a fost comandat arhitectului german de către Einstein-Stiftung, în vederea perfecţionării cercetărilor din domeniul analizelor spectrale, în cadrul teoriei relativităţii. Agresivitatea şi consistenţa ne permit să asociem unele dintre schiţele pentru acest proiect (p. 337) cu trăsăturile caracteristice ale celor mai remarcabile opere expresioniste.

Bruno Taut şi Marin Wagner, *Planimetria cartierului Britz (1925–1927) la Berlin.*

Bruno Taut şi Martin Wagner, *Cartierul Britz pe Liningstrasse*, 1925–1927. Berlin. Născut la Königsberg, impresionat de la o vârstă fragedă de „arhitectura de cristal" (*Glasarchitektur*), Bruno Taut aderă în 1918 la expresionism. Lucrează ulterior la Berlin, Köln, Stuttgart, Dresda, Frankfurt şi, la începutul anilor '20, este arhitectul urbanist al oraşului Magdeburg. Va părăsi Germania în momentul instaurării nazismului şi, după călătorii în Japonia şi Rusia, îşi vá sfârşi viaţa la Ankara.

din Potsdam; Bruno Taut (1880–1938), foarte atent la problemele urbanismului şi ale arhitecturii sociale, care a rămas celebru prin Glashaus, realizată în 1914, prin Deutscher Werkbund din Köln (un pavilion de sticlă, în interiorul căruia reflexele apei din bazin interacţionau cu lumina filtrată de cupolă); Fritz Hoger (1877–1949), care a repus în valoare un material precum cărămida şi, în mod special, clincherul. Perioada de anvergură europeană a expresionismului a reprezentat o contribuţie remarcabilă şi pentru dezvoltarea celorlalte avangarde istorice şi a influenţat arhitecţi precum Gropius (pp. 350–351) şi Mies van der Rohe (pp. 352–353).

Fritz Hoger, *Chilehaus*, 1922–1924. Hamburg. Colţurile ascuţite conferă un dramatism specific grandiosului edificiu, în timp ce cărămida dobândeşte valoare decorativă.

26. Art Deco în arhitectură.

Art Deco - mişcare decorativista, cunoscută şi sub numele de *Stil 1925,* ce a cuprins între 1910 şi 1930 în Europa şi S.U.A. un mare număr de ramuri, de la arhitectură şi mobilier, pînă la modă şi spectacole. Apogeul şi totodată începutul prăbuşirii sale a fost ilustrat de Expoziţia internaţională a artelor decorative moderne (1925) de la Paris. Stilul ***art deco*** se situează între finele *artei 1900** şi perioada afirmării purismului geometric, epurat de orice ornamentaţie, de tip *Bauhaus** sau Le Corbusier. El reprezintă de fapt o ultimă supravieţuire a artei 1900, dispusă pe două direcţii principale, profund contradictorii. Prima — pozitivă şi fecundă în filiaţia artei moderne — continua la un nivel superior tendinţele *funcţionaliste*,* de expresie geometrică, pe linia şcolii de arhitectură din *Viena** sau a celei din *Qlasgow*,* suferind totodată înrîuririlc cubismului*. ***Această orientare a fost ilustrată cu deosebire în Franţa, de exemplu în lucrările arhitecţilor şi decoratorilor Pierre Chareau, Rene Herbst, Marcel Dufresne sau Francis Jourdain, cît şi în cele ale bijutierilor şi aurarilor Raymond Templier şi Jean Puiforcat, ale legătorului de cărţi Pierre Legrain ş.a.*** A doua direcţie, în parte mai discutabilă, a însemnat în ultimă analiză un fel de travesti cubist al stilului floral 1900. Ea a fost foarte plastic formulată in manifestul expoziţiei „Art Deco" din 1925 „. . . un obiect util trebuie să fie decorat. . .".***Exacerbarea acestei tendinţe a creat o decoraţie încărcată, cu motive greoaie şi ieşite din scară — flori colţuroase mari cît verdele sau fructe uriaşe de piatră, aşezate direct pe structura arhitecturii sau obiectului. Se foloseau esenţe exotice sau, în general, materiale pretenţioase, lucitoare şi multă aurărie falsă, în lucrările unor decoratori ca Louis Sue, Andre Mare, Paul Follot, Edgar Brandt sau, mai ales, Emile Jacquos Ruhlmann, artişti francezi de real talent dealtminteri, care au dat şi lucrări de înaltă ţinută. Principalele izvoare ale stilului s-au aflat la Viena, atît în arhitectura şi decoraţia elevilor lui Otto Wagner*** cît şi, mai ales, in activitatea ***Atelierelor vieneze**** pe care Giulia Veronesi le socoteşte „.. .absolut ca centrul real şi simbolic al mişcării. .,". Dar sursele germane au dominat in general arhitectura, decoraţia, grafica publicitară şi design-ul acestei epoci. Tendinţele mişcării *Miinchner Sezession** şi apoi, de prin 1907, în mod special organizaţia

Deuțscher Werkbund,* au influențat, în mare măsură, noua viziune arhitecturală şi' „decorativă", nu numai în Europa Centrală, ci şi în Occident, La Miinchen se publicase încă din 1898 prima revistă europeană de strictă specialitate, „Decorative Kunst", ce era editată şi la Paris în versiune ininceză, „L'Art Decoratif". ***Şi tot în Germania s-au făcut pe la începutul secolului 20 unele din cele mai frumoase şi mai moderne afişe din Europa. Muzeul de arte aplicate din Hamburg a organizat, încă din 1894, prima Expoziție internațională de afişe, iar la Berlin a apărut în 1910 „Das Plakat", prima revistă de afiş din Europa.***
Nemaivorbind de răsunetul pe care 1-a avut expoziția de arhitectură, arte aplicate şi industriale, decorație, etc, deschisă la Koln în 1914 de organizația Deuțscher Werkbund.
Din procesul de afirmare al stilului nu poate fi exclus, fireşte nici rolul Franței. El a constat înainte de toate din excepționalul climat cultural-artistic, creat la inceputul secolului 20 la Paris. Un rol de seamă l-au jucat şi *Baletele ruse*,* conduse de Serghei Diaghilev. Decoratorii acestei trupe revoluționaseră plastica scenei şi a costumului, prin motivele decorative mari, geometrizate, violent colorate, inspirate din folclorul rus. Ei au înrîurit puternic artele decorative franceze in general şi, cu deosebire, moda şi textilele. Nu întîmplător aceste domenii au cunoscut pe la 1910—1914 cele mai revoluționare schimbări. Paul Poiret, făuritorul noului stil al modei feminine prin abolirea corsajului rigid, cu balene, ce se purta pînă atunci şi lansarea costumului de croială simplă, bărbătească, precum şi prin creația, după război, a tipului de femeie „â la garțonne", a fost şi cel ce a preluat din decorația Baletelor ruse gustul culorilor vii şi al motivelor geometrizante. El a introdus această linie şi în atelierele sale de imprimeuri, denumite „Martine", conduse de pictorul Dufy.
In sfîrşit, deşi rolul jucat de Italia in istoria stilului ART DECO e mai redys, nu putem trece cu vederea însemnătatea operei unor artişti ca graficienii L. Cappiello — unul din cei mai mari desenatori şi autori de afişe ai vremii, el a lucrat şi în Franța, — A. de Carolis — ilustratorul lui D'Annunzio —, M. Nizroli, M. Dudovici sau A. Terzi. Aporturi deosebite in evoluția mişcării moderne a arhitecturii, decorației sau *scenografiei** au adus şi M. Chiattone, M. Piacentini, E. Prampolini şi A. G. Bragaglia. De asemenea merită amintită activitatea institutului de arte grafice „Officine Grafiche Ricordi", din Milano, precum şi apariția revistei ,,Risorgimento grafico" sau organizarea, în 1923, a primei Expoziții bienale de arte decorative la Villa Reale din Monza, care a stat la baza prestigioaselor expoziții trienale de mai tîrziu din Milano. V.

27.Futurism în arhitecttură.

***Futurism-**mişcare avangardă în arta europeană în anii 1910-1920(sec. XX) s-a creat în Italia. În practica de artă a pictorilor Bocini, Severini ş.a. se remarca tendința de a pune ca bază “dinamismul”.Dezicerea de cultura tradițională,de principiile artistice bine cunoscute,se punea ca scop cultul tehnicii, oraşelor industriale (urbanismul) şi lua un caracter antiuman , după spusele lui Marineti (teoretic futurist), viața unui motor frapează mai tare decît zîmbetul şi lacrimile unei femei. A fost primul curent artistic care a ridicat tehnica modernă şi mişcarea la rang de principiu estetic director.
****În arhitectură futurismul italian avea reprezentații săi***:Djuzepe Sommaruga, Sant’Elia, Bocioni, Marienti, Piati,Rusolo. Personalitatea care a dat punctual de plecare, pentru Sant’Elia, a fost Sommaruga prin opera de arhitectură-hotelul în Campo de Fiori, cu un evident”dinamism arhitectural” şi opera sa – mauzoleul Fakkanoni în Saruico(1907), care a fost sursa de inspirație pentru Elia în proiectul cimitirului din Montza ’12.
*Sant’Elia la vîrsta de 17 ani primeşte diploma de maestru-constructor(1905) în şcoala tehnică în Komo, în 1911 trece cursul de arhitectură în Academia Brera. Prima apariție ca futurist a fost la expoziția grupei sale “ Nuove tendentye” în 1914, de la Milano în care doi tineri arhitecți, Antonio Sant'Elia şi Mario Chiattone prezentau proiectele unui oraş al viitorului — *Citta Nuova*--”Oraşul nou” şi lucrarea teoretică”Adresare” ca text de explicație la expoziție.În ea se determină clar-forma, pe care arhitectura trebuie să o primească în viitor.. Dar cu toate că textul publicat de Sant'Elia în catalogul " expoziției relua multe din sloganurile ***futurismului*** atacînd arhitectura academistă italiană, cei doi au aderat la grupare doar lui insistențele lui Marinetti. Sant'Elia a publicat apoi, în acelaşi an, şi „Manifestul arhitecturii futuriste" (1914) care nu era însă altceva decît acelaşi text şil catalogului expoziției, puțin modificat şi, mai ales, mârcînd aderența la ***futurism***. În arhitectură acest curent n-a dat rezultate radical

deosebite de întreaga mişcare modernă. Dar opera lui Sant'Elia, chiar dacă a rămas mai toată în stare de proiect, a adus în plastica arhitecturală unele forme stilistice noi, prevestind parcă constructivismul. Influențat de şcoala de arhitectură din *Viena*,* ca şi de şcoala din *Chicago*,* el a fost preocupat de un subiect unic: o mare metropolă a civilizației industriale, cu zgîrie nori, ascensoare exterioare, căi de circulație suprapuse, uzine imaginare, gări uriaşe, etc. Opera lui Sant'Elia a înrîurit mai ales arhitectura italiană uşoară, de caracter publicitar, a pavilioanelor de expoziție.

*****_Principiile de bază expuse sînt_**:"…noi-constructorii hotelurilor grandi-scări oase ,gărilor feroviere,drumurilor gigantice,porturilor colosale, pieților acoperite,arcadelor sclipitoare.
Noi trebuie să inventăm şi să construim din nou oraşul nostru modern,care seamănă cu un şantier gălăgios de construcție,oraş active, mobil şi dinamic, cu clădiri moderne , asemănătoare cu nişte maşini gigantice… ascensoarele vor glisa de-a lungul (ventical) fațadelor, ca nişte serpi din metal şi sticlă. Aşa casă din ciment ,sticlă şi metal, eliberat de ornamente şi formele sale estetice …drumul care nu v-a sta la "picioarele" caselor ca un "cordor" la uşa, dar va sări în multe nivele în adîncul pămîntului … " .

P.S. Dar prin lucrările sale şi proiectele propuse , el nu evidenția pe deplin contextual principiilor sale, ele mai mult aduceau la o arhitectură monumentală-ex-electrostanțiile massive şi deseori simetrice.Şi în acest context se poate de spus(anunțat) că monumental de pe mormîntul lui a fost inspirat de Terranii dintr-o lucrare futuristică a lui Elia.

Primul război mondial a pus punctul acestei mişcări(concepții) , care nu a avut soarta de a deveni stil,dar a pus bazele pentru alte stiluri .

28 Le Corbusier în 1925 a demonstrat la expoziția Internațională de artă decorativă în Paris Pavilionul „L'Esprit Nouveau" arătând în el „casă de locuit –vilă, în mărime reală".

În **1927** concursul Mondial pentru **Palatul Ligii Națiunilor** în Geneva, a devenit unul din cele mai importante etape în istoria arhitecturii contemporane. Pentru prima dată arhitecții au dat provocare rutinei academice în acest domeniu, în care ea domina timp de câțiva decenii –proiectând clădiri monumentale administrative.Cu toate că academia câştigase această bătălie, dar şi-a pierdut din imagine.

De la bun început, era clar că din 337 de lucrări expuse la expoziție, cele mai evidente şi interesante lucrări erau a lui **Le Corbusier** şi **Pierre Jannere**, ce adevereit mai apoi. Pe parcursul deceniilor exista un stil impus pentru clădirile oficiale de stat, fiind la fel pentru multe țări. Cînd a apărut problema despre clădirea din Geneva, persoanele oficiale sau adresat către acest stil impus. În proiect lui **Le Corbusier** atențeie sa acordat eficienței funcționale a organizării complexului.

Crearea **Palatul Ligii Națiunilor** cu organizarea ei complicată şi cu funcții diverse a impus divizarea lui în trei părți: ***secretariatul*** –pentru lucrul zi de zi a administrației; *locul pentru adunările diferitelor comitete, sesiuni* şi *sala pentru adunările anuale ale Asambleei*. Pe lângă aceasta se cereau spații destul de mari pentru bibliotecă.

Proiectul lui **Le Corbusier** şi **Pierre Jannere** au fost găsite cele mai compacte şi raționale hotărâri ale acestor probleme.

Marea clădire a **Asambleei** avea o privelişte către lac. Doi pereți frontali vitrați. La proiectarea Salei marii pentru asambleie, calculată pentru 2600 de oameni, au fost luate toate cerințele, necesare pentru sălile mari. Se cerea de proiectat Sala de adunări în aşa fel ca din orice punct să fie totul bine văzut şi auzit. Pentru a asigura aceste cerințe, tava nului i sa dat curbură parabolică(după sfatul lui Guistave Lyon). Mijloacele tehnice propuse pentru obținerea efectelor acustice **Le Corbusier** le transformă în estetice.

În planurile lui **Le Corbusier** este foarte minuțios elaborată problema transportului. În timpul sesiilor Asambleii Generale ea devinea foarte critică, şi proiectul trebuie să asigure posibilitatea de asigurare rapidă a miscării fluxurilor mari de automobile.

În proiectul **Le Corbusier-Jannere** toate trei clădiri de bază şi trecile supraterane de legătură au fost poziționate pe un relief intact intr-o concordanță cu natura.

29 Le Corbusier rezumă – **în cinci puncte fundamentale** – principiile tehnice ale noii arhitecturi, principii bazate pe revoluția tehnică înfăptuită de societatea modernă.

1.**Separarea funcțiilor portante**(stâlpi şi grinzi) **de părțile purtate** (ziduri şi pereți despărți
tori); **osatura fiind independentă** (oțel sau beton armat), ea îşi va avea stabilitatea în sol fă
ră ajutorul zidurilor de fundații trdiționale.

2.**Fațada liberă** –care nu mai are nici o funcție portantă obligatorie – **poate fi socotită la nevoie ca o simplă membrană separând interiorul de exterior**. Ea nu mai primeşte sarcin a planşeelor şi, în aceste condiții, ea permite soluționarea totală a eforturilor făcute de se-
cole pentru a aduce maximum de lumină în interiorul construcțiilor. **Fațada va putea fi vitra
tă pînă la 100% din suprafața sa.**

3.Osatură independentă a clădirii, luând contact cu solul doar prin intermediul câtor-
va puncte de sprijin(piloți) permite **suprimarea parterului, lăsând spațiu liber sub clădire.** Acest spațiu disponibil va putea fi afectat unor scopuri precise, în special pentru rezolvarea unor probleme de circulație.

4.**Acoperişurile cu şarpantă de lemn pot fi înlocuite cu terase de beton armat**, a căror suprafață orizontală se pretează la anumite amenajări, grădini suspendate.

5.La **interiorul** construcțiilor –pe care îl ocupă doar câțiva stâlpi distanțați –**planul este complect liber**, pereții despărțitori nemaifiind suprapuşi de la etaj la etaj, aşa cum o cerea practica pereților portanți(de zidărie).Folosirea betonului armat permite aplicarea unei aşa sistematizări libere. Etajele nu vor mai fi separate unul de altul precum tronsoanele. În rezul
tat primim economia volumului locativ, folosirea rațională a fiecărui centimetru cub, econo
mia materialelor de construcție.

Le Corbusier dă arhitecturii o nouă definiție care avea să fascineze generații intregi de arhtitecți, defeniție ce poartă amprenta esteticii cubiste şi puriste.

În 1929 **Le Corbusier** crează o capodoperă arhitecturală: **Vila Savoye de la Poissy**, cea mai pură şi mai desăvărşită expresie a ideilor sale din acei ani.Ea marchează progresul rea
lizat de arhitectura locuinței în jumătate de secol, schimbarea radicală a modului de a o concepe în urma introducerii tuturor cuceririlor tehnice în urma instaurării unui nou „*savoir vivre*” caracteristic omului modern.

Intemporalitatea cu care **Le Corbusier** defineşte criteriile estetice a clienților săi este cu siguranță ceea ce caracterizează mai bine **Vila Savoye**, dar şi în acelaşi timp, regăsirea valorilor esențiale ale arhitecturi clasice.

La **Vila Savoye** apare limpede felul caracteristic în care **Le Corbusier** concepe legarea locuinței cu natura. Atitudinea față de această problemă constituie un element definitoriu pentru creația marilor maeştri ai arhitecturi secolului al XX-lea.

Vila Savoye este expresia desăvârşită a acestei concepții.

Izolată şi înălțată pe piloți în mijlocul unui vast teren plat, ea priveşte spre toate direcți
ile. Având o geometrie bine determinată, se înscrie ca un element dominator, străin naturii. Din interior, din orice încăpere, dar mai ales de pe terasa-grădină, se poate de admirat pei
sajul îcadrat şi limitat de arhitectură, ca într-un tablou.

Cocepția sa de reşedință izolată, **Le Corbusier** o defineşte ca un ***obiect tip*** , un model care s-ar putea construi în serie, aşa cum propunea el în proiectele sale pentru cartierul „Le Vingtieme”, în Buenos Aires, organizînd în jur de 20 de vile **Savoye**.

Amplasarea sa pe un soclu, care o izolează şi o detaşează de anturajul său, reversibilitatea şi tratarea fațadelor sale sau stratificarea sa în trei părți clar identificate care sugerează metafora ***bază /trunchi /capitel*** sunt caracteristicii împărțite, care ne defineşte personalitatea sa plină de chintesență şi intemporalitatea sa monumentală.

Clădirea nu fusese mult timp locuită de proprietarii săi şi este, astăzi, un monument vizitat, o capodoperă de nişte tonalități cromatice delicate care-i accentuează plasticita-
tea sa. Ea a fost atent restaurată după numeroasele vicisitudini pe care le-a parcurs dea
lungul anilor (a fost utilizată ca un hambar de fân de nazişti, traversând apoi o perioadă lungă de abandonare şi ruinare).

Clădirea se compune din trei corpuri distincte: ***parterul***, unde se găsesc serviciile comu

ne, un mic apartament pentru oaspeţi şi garajul. ***Locuinţa***, propriu-zisă, ocupă primul etaj, cu salonul şi sufragerie, bucătăria, odăile, sala de baie şi o terasă. La ***etajul doi*** se află grădina-terasă şi un solarium. Toate aceste spaţii sunt realizate pentru a parcurge călătoria purificatoare a ***promenadei arhitecturale***.

Pe de altă parte, **Vila Savoye** e un exemplu de arhitectură în care conceptul cubist de timp-spaţiu apare perfect ilustrat. Aceată arhitectură nu mai poate fi privită dintr-un singur punct, nu mai are o faţadă principală ca în epoca Renaşterii sau a clasicismului. Ea se relevează ca **o compoziţie sculpturală, plastică, în timp şi spaţiu**.

30 Modulor -este rezultatul studiului său în domeniul relaţiilor armonice în arhitectură şi tehnică în raport cu proporţia omul (scara omului).

Studiile despre **modulor** au la bază diversele călătorii prin Europa referitoare edificiilor şi construcţiilor atât la nivel de creaţie populară, cât şi intelectuală, având ca scop studierea armoniei acestor construcţii cu distanţa de la pardosea până la planşee, care era medie de 2.1,2.2 m. Aceste călătorii au avut urmări foarte clare asupra gândirii sale analitice care şi a fost primul pas spre crearea **modulorului.**

Societatea Franceză de Norme şi Standarde(**AFNOR**),care a fost organizată în perioada de ocupaţie fascistă avea menirea de a ridica şi întări ţara, revocă industriaşii, inginerii şi arhitecţii, pentru a hotărâ problema de determinare a normelor şi standardelor de construcţii Chiar din prima zi de publicare a normelor de **AFNOR, Le Corbusier** începe lucrările asupra **modulorului**.

După un studiu foarte minuţios, **Le Corbusier** , cu grupul său de oameni elaborează o serie de tabele, care ar argumenta viziunea lor, despre diversitatea combinaţiilor. În aşa mod, el atribuie omului, găsit de formule geometrice, înălţimea de **1,75** m. El primeşte drept de autor asupra invenţiei sale.

După De aceea**, modulorul** –reprezintă „Omul cu mâna ridicată care ne dă nouă punctele, ce determină spaţiul ocupat de om –piciorul, încrucişarea solară, capul, vârful degetelor mânii ridicate –care reprezintă trei intervale, ce condiţionează şirul secţiunii de aur, numit ***şirul Fibonacci*** ,pe de altă parte matematica ne propune aici, unele modificări,
foarte simple şi în acelaşi timp foarte semnificative: un pătrat simplu, dublarea lui şi două secţiuni de aur. ”

Apar o serie de nemulţămiri a oamenilor din domeniu asupra **modulorului**, şi anume: numerele din tabele erau exprimate în unităţi metrice. Dezavantajul se rezuma la incomoditatea de asumărilor unităţilor metrice de măsurare şi exprimarea lor în *foot-dium*(unitate de măsurare engleză).

De aceea **modulorul** trebuia să unifice divergenţile dintre metru şi foot-dium. Pentru aceasta foot-dium trebuia să fie exprimat în numere întregi. Valorile **modulorului** sunt determinate reeşind din înălţimea omului de **1,75** m. Dar aceasta este mai degrabă înălţime a unui francez, dar nu a unui englez. De aceea pentru etalonul omului englez nu puteau fi folosite dimensiunile franceze.

De aceea **Le Corbusier** ea ca etalon pentru înălţimea omului „englez” înălţimea de **6 foot** care este egal cu **6*30,48 cm=182,88 cm.** Scara noului **modulor** construită reeşind din înălţimea omului de **6 foot** era uşor transformabilă pentru foot-dium în numere întregi la orice nivel al scării.

Modulorul –este măsurarea bazată pe matematică şi este constituită pe principiul proporţii umane. El formează două şiruri de numere –**roşie** şi **albastru**. **Modulorul** este reţeaua proporţională care reprezintă următoarele principii:

1. Reţeaua ne dă trei dimensiuni: **113,70,43** cm, care sunt compatibile cu secţiunea de aur şi cu **şirul Fibonacci**: **43+70=113, 113-73=40** în suma ele ne dau: **113+70=183 113+73+40=226**
2. Aceste trei dimensiuni (**113,183,226**) stabilesc dimensiunea spaţiului ocupat de om cu statura de **6 foot**

3. Dimensiunea 113 determină secțiunea de aur 70, determinând începutul primei serii roşii: **10-27-43-70-113-183-296.**

Până acum omul în picioare servea pentru determinarea a trei dar nu a patru puncte, care caracterizează poziția şi spațiul determinat de om. **113** –împletirea sola ră(curba logaritmică), **183** –vârful capului(**relația secțiunii de aur cu 113**),**226** –vârful degetelor mânii ridicate. A doua relație a secțiuni de aur **140 -86** introduce a patra poziție(valoare) –punctul de reazem a mânii coborâte: **86** cm

Dimensiunea: **226** reprezintă dublarea (**113*2=226**). Ea determină secțiunea de aur **140-86** şi ne arată începutul serii a doua: **seria albastră: 13-20-33-53-86-140-226...**

4. Elementele triadei: împletirea solară, sfârşitul degetelor, capul(seria roşie) şi elementele dualismului: - împletirea solară, sfârşitul degetelor(seria albastră) deter mină posibilitatea nelimitată a măsurărilor şi a combinațiilor infinite de gabarite pentru determinarea spațiului funcție de om.

Concluzie:
Studiul efectuat asupra modulorului a demonstrat necesitatea utilizării proiectării biofuncționale(totul ce se face, se face pentru om),care a pus bazele proiectării moderne.

L'Unite d'Habitation din Marseille, este prima şi cea mai completă din cele cinci „Unites d'Habitation de grandeur conforme" realizată de **Le Corbusier** a fost inaugurată la 14 octombrie 1952, cinci ani de zile de la punerea primei pietre. Pentru prima dată se face o utilizare extensivă a **modulorului** pentru a calcula atât de bine volumul total al clădirii, cât şi a celor mai mici elemente de interior(spațiale, structurale e.t.c.) Experiența de la Marseille va fi aplicată în cele de la Reze-les-Nantes,1955, de Berlin, 1957, de Brier-en-Foret, 1961 şi Firminy-Vert, 1968.

Construcția unităților de locuințe era o madalitate de a răspunde cerințelor sistemului De locuințe populare în Franța, penru a face față lipsei enorme de locuințe de după dezastrul adus de război.

Problema construirii locuințelor capătă tot mai mult o semnificație, ne limitându-se la celula locativă izolată. Arhitectorul, aşa ca şi cum urbanistul trebuie să tindă spre formarea legăturilor active între sfera socială şi individuală a locuinței.

Farmecul L'Unite d'Habitation este nu în aceea că sub acoperişul acestei clădirii locuiesc aproximativ 1600 de oameni, şi chiar nu în aceea că au fost create 23 de tipuri diferite pentru 337 de apartamente –de la garsoniere până la până la apartamente pentru familii cu 8 membri. Novațiunea proiectului se constituia în întreprinderile sociale largi. Foarte interesant în această clădire este amplasarea aproximativ pe mijlocul clădirii a unui centru comercial. Pe etajul centrului comercial se amplasează cele mai diferite magazine, spălătorie, curățătorie chimică, frizerie, poşta, chioşcuri de gazete, restaurante şi un mic hotel. La ultimul, al 17 etaj se află o grădiniță-creşă de 150 de copii. Rampa urcă nemijlocit la terasa la acoperiş din camera de odihnă, spre bazin şi în apropiere locuri de joacă. Altă parte a terasei este destinată adulților. Pe ea se află un teren parțial acoperit pentru gimnastică şi un teren sportiv deschis; în partea de sud a clădiri se află un perete de beton care are funcția de a proteja de puternicile vânturi sudice –numit **mistrali**, şi de asemenea fon pentru prezentări în aer liber.

Calitățile plastice a L'Unite d'Habitation , fac din ea o privelişte destul de rară din punct de vedere arhitectural.

Vopselele curate şi intensive au fost folosite în această clădire, dar **Le Corbusier** ca pictor sa reținut de la vopsirea fațadei, colorând doar părțile frontale a balcoanelor în roşu, galben şi verde. Toate coridoarele lungi, artificial luminate, au fost vopsite în culori foarte aprinse pentru ale face mai atractive.

Acesta a fost un experiment foarte puternic. Chiar şi după deschiderea ei la sfârşitul anului 1952 guvernul francez a luat o atitudine sceptică şi nu era hotărâtă de a da în chirie spațiile comerciale, şi a

cerut vânzarea lor, pentru a transmite riscurile asupra locatarilol şi a proprietarilor de magazine. Dar acum nu mai există nici o îndoială, că clădirea a influențat formarea minților următoare de arhitecți. **L'Unite d'Habitation** a ajutat la eliberarea arhitectului şi a proiectantului, de la arhetipul clădirii ca o simplă sumă de locuin
țe şi de a extinde alte gabarituri şi dimensiuni ale locuinței colectiv-umane.

32. Cubismul –mişcare modernistă în arta plastică, în prima pătrime a sec. XX. Apariția lui S-a produs prin tabloul lui Picasso „Domnişoarele din Avinon „ Tabloul reprezenta nişte figuri deformate, tăiate fără nici un fel de umbre, lumină şi perspectivă, ca o combinație de volume pe plane diferite. În 1908 în Paris s-a format „Batolavoir „ în care intra Picasso , Branc, Gris(Spania),Apoliner, Stein s.a. Această grupă şi-a expus principiile de bază a cubismului:

1. redarea lumei obiective în formă de combinații de volume geometrice concrete ca formă(cub., sferă, cilindru,con).Cubismul a adus în sine debarasarea de tredițiile artei realiste , totodată atrăgînd la sine frumusețea artei de salon, divergențele simbolismului, şi iuțimea impresionismului.
2. construirea operelor sale apelînd doar la relațiile formelor „primitive", construirea formei volumetrice în plan, împărțirea volumului real în corpuri geometrice, mişcate, intersectînd una pe alta, observată din diferite puncte de vedere. Cubismul se evidenția prin culoare ascetică simplă după ton, forme uşor de primit, motive elemennare(casă, copac, creatură).

Cubismul are trei faze de dezvoltare:
a)cubism timpuriu 1907 –1909-geometrizarea formei remarcă siguranța, obiectivitatea lumii
b)cubism analitic 1910-1012-obiectul se distruge, se risipeşte în margini mici care clar se despart una de alta
c) cubismul sintetic 1912-1914 –apare interes la efecte de factură, colajuri, construcții volumetrice pe tablou. În această perioadă au şi apărut primele sculpturi geometrice cu mişcările de forme, şi crearea spațială aplanului.

În 1924 cubismul a început să cedeze locul altor mişcări stilistice, şi a influiențat nu numai pictorii francezi dar şi futuriştii italieni, cubofuturiştilor ruşi(Malevici, Tatlin), pictorilor germani"Bauhaus"(Fleiningher,Şlemer.)

În arhitectură cubismul nu este la fel de bine determinat ca în pictură. Pe de o parte, unele modalități specifice ale noii viziuni formale au apărut în arhitectură încă din secolul 19. Iar pe de altă parte, pictura **cubistă** –dezvoltată în Franța între 1907-1914, aducând un nou concept spațial, geometral şi simultaneist, pluriocular, încadrat într-un sistem cvadridiminsional, sistemul "spatiu-timp", expresie tipică a raționalismului modern – a înfluențat la rândul ei arhitectura.

În general însă arhitectura din primii ani ai secolului 20 aducea o lume a formelor simple geometrice, dominate de paralelipipede şi cuburi.Creațiile arhitecților francezi *T.Garnier*(de la Lyon), *H. Sauvage* sau *A. Perret* (imobilul din 25 bis rue Franklin,1903 şi ***garajul Ponthieu***, 1906 ambele la Paris); ale englezilor *A.H.Mackmurdo*(***Hotel Savoy***,1889,
Londra), C.F.A. Voysey (***The Orchard***, 1900,Chorley Wood), sau cu deosebire ale vienezilor J.Hoffmann (***Palatul Stoclet***,1905,Bruxelles) *J.M.Olbrich*(***Palatul societății Sezession***,1898,Viena) şi *A.Loos*(***Vila Karma***,1904,Montreux şi ***Vila Steiner***,1910,Viena) încep să fie socotite cubiste.

În lumea formelor cubiste vor fi cuprinse de atunci înainte o mare varietate de obiecte
de la mobilier la ceainice, de forme simple,geometrice, fără ornamente, cacele produse de *Atelierile vieneze*.

În orice caz, influențele picturii **cubiste** asupra arhitecturii s-au exercitat mai ales în vremea celei de a doua faze a curentului: cea **analitică** 1910-1912. Volumele sunt acum analizate printr-o adevărată demontare în nenumărate planuri ce sunt juxtapuse, suprapuse sau interferate, realizîndu-se în ultima analiză, bidiminsional şi pluriocular, viziunea simultaenistă şi exhaustivă a obiectului. O astfel de analiză

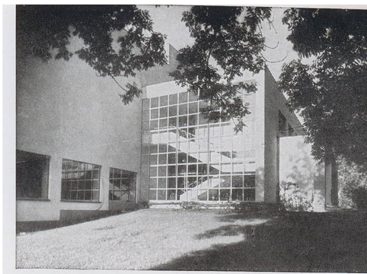
a stat şi la baza conceptului spațial al arhitecturii **cubiste,** ca şi în generalal unei mare părți din arhitectura secolului 20.
Volumele perfect transparete ce-şi arată desfăşurarea planurilor constructive apar de prin 1911,într-o vestită lucrare de tinerețe a lui Gropius: *zina de calapoade Fagus*,la Alfed
an der Leine(Germania). Aici a avut loc premiera a ceea ce se va numi mai tîrziu "zidul cortină", panou de fațadă total transparent, independent de structura interioară de beton armat.Raportul planelor guvernat de dialogul între spațiul interior şi cel exterior, domină şi arhitectura neoplasticismului, current ce deschide direct din cubism şi atinge cel mai exacerbate Puritanism geometric rectangular, în tezele pictorului olandez Mondrian..

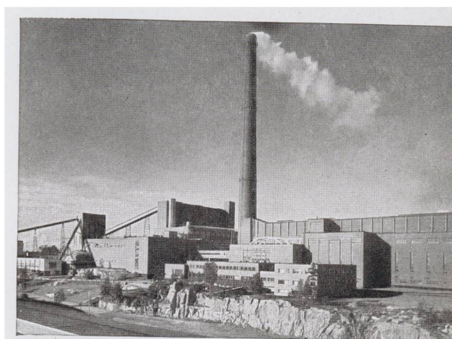
<u>Întrebarea 33</u>

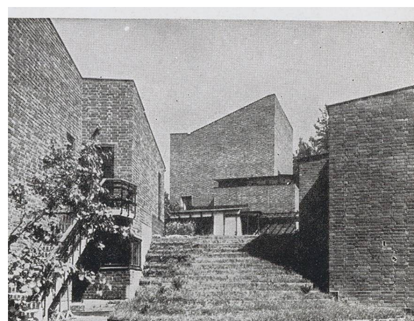
Creația lui Alvar Aalto

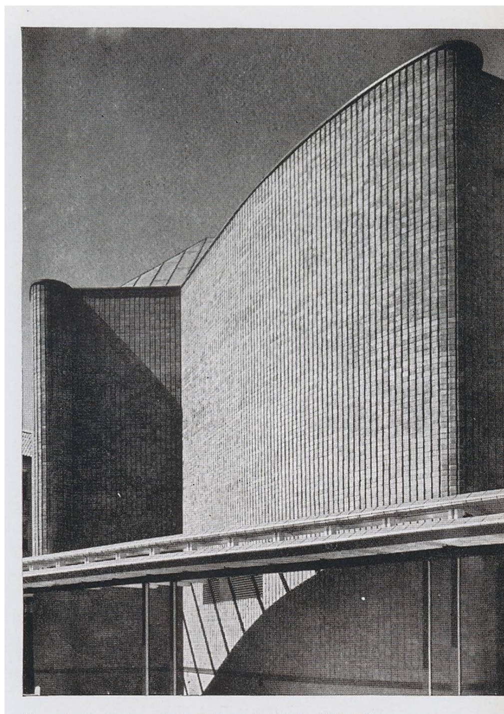
Aalto – năcsut în 1898 la Kuortane în Finlanda.Dintre toți arhitecții din generația sa,Aalto ocupă în Europa un loc aparte.Primele sale opere importante (*biblioteca Viipuri* şi imobilul jurnalului Turun Sanomal,1928-1930) cu toate că sunt contemporane Bauhaus-ului lui Gropius,Pavilionului lui Mies van de Rohe sau casei Savoye a lui Le Corbusier, totuşi îl apropie pe Aalto mai mult de creația lui Frank L.Wright,decît de cea a protagoniştilor raționalismului european.
Aalto fiind reprezentant al unei astfel de țări dezvoltate precum este Finlanda,a avut ocazia să se folosească de toate resursele tehnologiei moderne,fără a lupta cu tradițiile academice şi fără a ceda exagerărilor sistemului şi ale polemicii.În schimb el a fost susținut de o tradiție populară care priveligia problemele ansamblului condițiilor de locuit,acordînd prioritate mai mult interiorului,decît exteriorului.cu toate că Aalto mereu s-a confruntat cu dificultăți economice,el n-a avut parte de confruntări ideologice contra mijloacelor sale de proiectare şi a putut da dovadă de un excepțional temperament de constructor.
Creația sa este una dintre cele mai ample creații din sec.XX,enumerînd:arhitectură industrială (*fabrica de celuloză la Toppila*,1930-1931;ansamblul din Sunila,1936-1939);ospitaliere (sanatoriul din Paimio,1929-1933);edificii de cultură (biblioteca Viipuri,1927-1935);dormitoarele Institutului Tehnologic din Massachusettes,Cambridge,1947-1949;Şcoala normală din Jyvaskyla,1952-1957;*Hotelul din Saynatsalo*,1951-1952;*Casa de cultură din Helsinki*,1955-1958;clădiri administrative (birourile Rautatalo,1952-1954 şi Casieria de alocații familiale,1952-1956,la Helsinki),case de locuit (Vila Mairea,1938-1939 şi propria sa casă de pe insula Muuratsalo,1953);arhitectură religioasă (biserica Vuoksenniska,1956-1958 şi biserica Seinayoki,1958);mobilier:scaune,vase,sisteme de iluminare.Realizările sale sunt legate de o unitate de stil,care se poate schematiza în trei caracteristici esențiale:în primul rînd-libertatea planelor şi a maselor.Aalto considera că planele sunt determinate numai de locul şi destinația spațiului interior.Aşa apare cele mai complexe compoziții ale sale,cum este sanatorium Paimio,alcătuită dintr-o serie de edificii legate unul de altul,dar toate avînd înălțime şi orientație diferită;sau dormitoarele Baker House-cu peretele ondulat şi scările de pe fațadă.Oricare dintre edificiile sale a fost proiectat ca o parte dintr-un tot întreg,ca un element component al spațiului înconjurător.
A doua caracteristică a stilului lui aalto reprezintă calitatea spațiului interior,care se opune şi spațiului cubist şi discontinuu a lui Le Corbusier,dar şi spațiului continuu,dar abstract a lui Mies van de Rohe.Aalto a creat un veritabil continuum tridimensional,introdus în plan,unificat prin integrări de volum şi structură,calificat prin suprafață curbă sau strîmbă a pereților,implicarea scărilor şi folosirea diversificată şi contrastantă a materialelor.A treia caracteristică s-ar putea formula printr-o utilizare semnificativă a materialelor.El foloseşte cărămida,cu ajutorul căreia scoate în evidență efectele suprafețelor şi mai ales lemnul de diferite specii,care la acest moment prelucrat din punct de vedere chimic,avea proprietăți mult mai înalte decît în perioadele anterioare.Aalto foloseşte învelitorile din ardezie şi marmură,care joacă un rol la fel de major în specificul stilului său şi acordă o valoare aparte detaliilor:mobilierului şi iluminatului artificial.
În 1939,la Expoziția Universală din New York,el a obținut recunoştință internațională,după care predă la Harvard şi realizează construcții în străinătate.În afară de SUA,unde Aalto s-a manifestat în domeniul universitar şi Iran unde a construit Muzeul Poarta Mare a Bagdadului,el a lucrat şi în Europa,dovedind a

fi un mare colecționar al artei franceze.În 1956-1958,Louis Carre îi comandă construcția casei sale de la țară,tot atunci municipalitatea germană îi oferă construcția edificiilor colective şi de cultură,pentru a riposta Stilul Internațional,care inundase Germania ,după cel de-al doilea război mondial.Aalto construieşte: imobilul locativ colectiv la Berlin (1955-1957) şi unul la Breme; Centru cultural la Wolfsburg în 1963 şi Opera din Essen.Dacă s-ar face o analiză a evoluției operei lui aalto după anii 1930,s-ar putea observa că el se supune exigent unei logice interne şi organice:formele tot mai des tind spre suprafețe curbe (Casa de Cultură din Helsinki,Opere din Essen),pereții formează plane din ce în ce mai complexe (imobilul Breme).Arhitectorul tinde să elimine din creațiasa astfel de materiale ca betonul armat,revenind la cele obişnuit de calde:cărămida şi lemnul.









Întrebarea 34
Creația lui Eliel Saarinen şi Eero Saarinen

Eliel Saarinen s-a născut în Rantasalmi,Finlanda în 1873.Din 1893 pînă în 1897- a studiat simultan pictura la Universitatea din Helsinki şi arhitectura la Institutul Politehnic finlandez.Începînd cu 1896 se asociază cu Herman Gesellius şi armas Lindgren.Trei ani mai tîrziu acest trio primeşte comanda oficială a pavilionului din Finlanda la Expoziția Universală de la Paris din 1900.Prin aspectele sale neogotice,proiectul lor acuză influiența arhitecților americani,cum ar fi Richardson şi Sullivan,şi din contra se leagă de spiritul Art Nouveau-ului,prin anumite detalii decorative.În 1902,Gesellius,Lindgren şi Saarinen lucrînd întotdeauna în strîns acord,proiectează vila-atelier Hvittrask,în pădurile din împrejurimea oraşului Helsinki.Acest edificiu,care fără îndoială este un model al arhitecturii casnice din această perioadă,poate fi comparată, cu toate că are un caracter specific finlandez,cu casele construite din aceeaşi în diferite părți ale lumii,cu cele ale lui Wright,Voysey,Mackintosh şi Hoffmann,ceea ce demonstrează că cei trei arhitecți erau la curent cu noutățile conceptuale în domeniul decorației interioare apărute la Viena şi Glasgow.Astfel de influiențe asemănătoare se pot găsi analizînd planele proiectului *Gare centrale din Helsinki* ale lui Saarinen (1910-1914).Eclectismul acestui monument a fost pe gustul acestei epoci:masele îndrăzneț articulate reprezintă un amestec de caractere academice,romantice şi raționaliste.Totodată, aici se observă o determinare şi o libertate,atît în concepție,cît şi în execuție,care afirmă un stil personal şi asigură edificiului unicitate.Această operă nu are echivalent în arhitectura feroviară din această epocă.Pe parcursul următorui deceniu,Saarinen participă la multiple proiecte urbanistice,dintre care şi Camberra,capitala Australiei.Al doilea premiu obținut la concursul întemeiat pentru proiectul unui „zgîrie-nori" de Chicago Tribune în 1922,îi aduce o mulțime de comenzi din SUA,unde el se va stabili în anul următor.În 1925,Saarinen se alătura grupului şcolar din Cranbrook (Michigan),unde în 1928 îşi construieşte propria casă,o clădire din cărămidă galbenă.Aici.în Cranbrook,putem obsrva trăsături specifice care ne amintesc de Wright,ca de exemplu întrebuințare caracteristică a liniilor orizontale, loggilor acoperite ş.a.Spre diferență de *Academia Cranbrook*,edificată în 1940,care reprezintă un neoclasicism sec şi solemn;planele şi nivelele sale nu conțin absolun nimic superficial ,par a fi productul unui tradiționalism academist modernizat,care fusese atît de des utilizat de arhitectura monumentelor din întreaga lume î, perioada anilor'30.Făcînd o paralelă între edificiile din Cranbrook din 1925şi 1940 şi între Gara din Helsinki,observăn că Saarinen a evoluat enorm în sensul simplificării sau generalizării formelor secundare.În 1937,Eliel Saarinen începe colaborarea cu fiul său ,Eero Saarinen,astfel multe din ultimele sale opere nu pot fi atribuite numai talentului său.Astfel în Kleinhans Music Hall din Buffalo, din 1938 se pot simți clar influiențele furnizate de noul stil european din perioada anilor 1920-1930.Tot aici,ca şi în multe biserici proiectate de Saarinen,dintre care cea mai remarcabilă este Christ Lutheran Church de Minneapolis (1949-1950),se poate constata o tentativă de sinteză între concepțiile romantice şi meşteşugăreşri dotate încă jumătate de secol în urmă,de decorații şi sigur de concepțiile de simplicității geometrice de folosire a spațiului şi a luminii.Primele proiecte ale lui Saarinen pentru centrul tehnic General Motors,din Warren,datează din 1945,însă proiectul definitiv n-a fost predat decît după moartea sa, de fiul său.Rezultatul acestui complex de construcții reprezintă un stil industrial sever care se întîlneşte la Mies van der Rohe.


Eliel Saarinen. Gare centrale. Helsinki. 1910-1914.

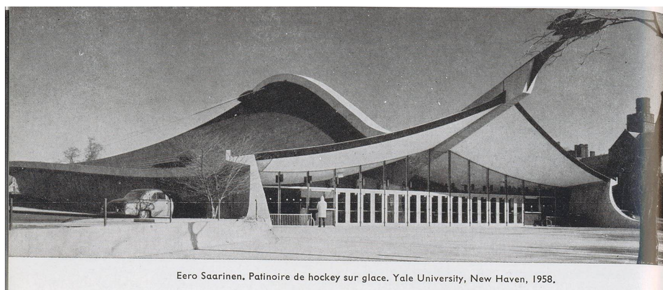


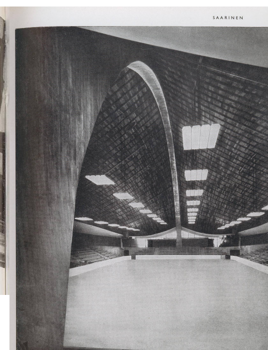
Eero Saarinen a fost una din personalitățişe dominante în arhitectura Statelor Unite de după al doilea război mondial.Activitaea sa a fost evidențiată mai mult prin metoda sa de lucru şi prin răspîndire socială,decît prin unicitatea operei sale,în care deseori nu putem sesiza o continuitate a gîndului sau o

logică potrivită.A fost profund influienţat de ideile tatălui său,astfel 1930-1934 el îşi finisează studiile la Universitatea din Yale şi în 1936 se instalează la Cranbrook,unde mai apoi se asociază cu tatăl său,iar după moartea acestuia îşi continuie activitatea singur.Un an (1928-1929) de studii la Grande Chaumiere,la Paris,unde studiază sculptura,îi va trezi gustul plasticităţii,dar acesta nu-l va împiedica să-şi urmeze totuşi profesia de arhitect mai departe.Adevărata carieră profesională a lui Saarinen începe abia după al doilea război mondial,cu primul proiect important *Centru Tehnic de la General Motors* (1950-1955),la Warren, în Michigan.Acesta este compus dintr-o serie de 25 de clădiri cu carcasă metalică şi faţade din sticlă şi cărămidă,compuse individual şi organizate între ele într-un stil inspirat de la Mies van der Rohe.Dar totuşi la Saarinen nu întîlnim nici rigoarea ,nici economia de mijloace proprie lui Mies.Folosirea cărămidei smălţuite multicolore,a parcului somptuos şi a jocului de apă,duce la concluzia că Centrul General Motors reprezintă un simbol al reuşitei industriale,care devine mai apoi un prototip pentru arhitecţii din lumea întreagă.În anii următori ,Saarinen proiectează o serie de edificii foarte diferite,cum ar fi la Cambridge,o *sală de conferinţe pentru Institutul Tehnologic* în 1955,compusă dintr-o boltă triunghiulară cu subţiri pînze din beton,susţinute de trei puncte şi a cărei trei faţade sunt cu geamuri,în faţa acestei clădiri cu aspect brutal şi fără scări el construieşte într-un stil absolut diferit o mică capelă circulară cu un perete dublu din cărămidă,iluminarea căreia în interior se face printr-o deschizătură din zenit,iar lateral prin reflecţia luminii artificiale de pe suprafaţa unui bazin circular.În 1968 el construieşte un acoperiş suspendat cu efect dramatic frumos pentru *Patinoire de Hokey* pe gheaţă din Universitatea Yale.Acest acoperiş este susţinut în centru de un fin arc de beton,de unde pleacă cabluri de oţel pînă la pereţii laterali.Saarinen construieşte două aerogări celebre,Air Terminal la Idlewild,în New York,cu patru bolţi din beton cu structură fină,şi sigur Dulles International Airport din Washington,inaugurat în 1963 şi alcătuit din două rînduri de coloane din beton pe care este suspendat un imens acoperiş deviat,una din impresionantele realizări ale tehnicii moderne.Printre ultimele sale opere importante putem menţiona Laboratoires Bell,din Holmdel,în New Jersey.Saarinen prefera să lucreze cu spaţiile largi libere.Saarinen justifica diversitatea operei sale prin menţionarea diverselor programe la care aceasta răspundea:analiza funcţională minuţioasă a programelor era una din metodele sale fundamentale.Astfel,el proiectează aerogările,făcînd un studiu sociologic al aerodromurilor timp de un an întreg,fiind ajutat de o echipă de specislişti în domeniu,doar aşa el ajunge la concepţia aerodromului din Washington,unde sală de aşteptare este montată pe o roată simplificată,la extreme manopere de transbordare,care conducea pasagerii direct la avion şi invers. Alte principii metodologice folosite de Saarinen sunt studierea şi transpunerea cercetărilor sale în machet şi modele reduse,astfel machele precise îi permiteau să facă corectări şi regşări în detalii.În aşa mod s-a creat stilul său individual,absolut diferit de cel internaţional prin teorii şi procedee.În afară de meritele sale de arhitect,Eero Saarinen ar trebui să fie menţionat şi ca un designer de mobilă,cu succes mondial


Eero Saarinen. Centre Technique de la General Motors. Warren, Michigan, 1950-1955.


24


Eero Saarinen. Patinoire de hockey sur glace. Yale University, New Haven, 1958.



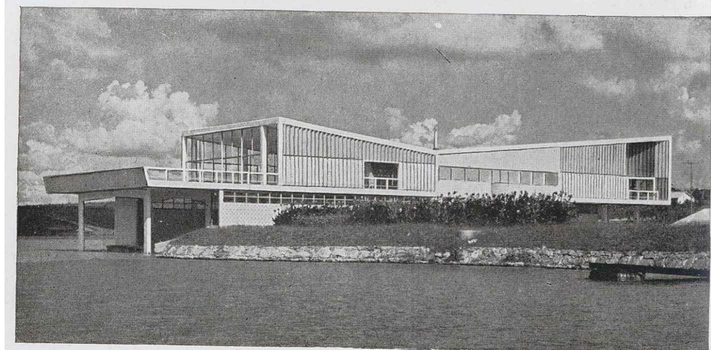
<u>Întrebarea 35</u>
Creaşia lui Richard Joseph Neutra

Neutra s-a născut în 1892 la Viena,îşi face studiile în Technische Hochschule,în Viena,pe care în 1917 îl absolveşte cu o diplomă.Încă din 1910 ,Neutra face cunoştinţă cu opera lui Adolf Loos,de care este puternic influienţat.Dar totuşi el a fost poate prea sensibil încă la critica violentă a maeştrilor vienizi contra abuzului de ornament,şi totodată avea o admiraţie faţă de formele moderne constructive americane. La fel,Neutra a fost puternic impresionat de noul limbaj al formei utilizat de Otto Wagner.Anul 1911 a fost pentru activitatea lui Neutra un an decisiv,căci anume atunci el face cunoştinţă cu creaţia lui Frank Lloyd Wright,care fusese publicat pentru prima dată în Europa.Opera lui Wright îi va servi lui Neutra ca sursă timp de jumătate de secol.Începînd cu sfîrşitul primului război mondial,Neutra activează în Elveţia,unde el îşi perfecţionează cunoştinţele sale în domeniul urbanismului,fiind interesat şi de arhitectura peisageră.În 1921,Neutra este angajat de biroul municipal de construcţii în Luckenwalde,în Germania,unde lucrează cu Mendelsohn,iar numai peste un an devine asociatul său.În 1923,Neutra primeşte premiul întîi la concursul pentru un centru de afaceri din Haifa,tot în acest an ,Neutra părăseşte Germania pentru a se instala definitiv în SUA.Aici el lucrează pe rînd la Chicago,cu firma Holabird and Roche,şi la Taliesin,în Wisconsin,cu Wright.În anl 1926,Neutra se instalează în Los Angeles şi intră la Agenţia lui Rudolph Schindler,construind Lovell House,la Newport Beach,care reprezintă o locuinţă din beton armat,într-un stil extrem de liber,care combină formele raţionaliste din Europa centrală şi arhitectura mai romantică a lui Wright.În 1927,Neutra împreună cu Wright,lucrează la un proiect comun pentru Palatul Societăţilor Naţiunilor din Geneva.În 1927-1929,Neutra construieşte la *Health House*,pentru vechiul său client,M.Lovell,într-un loc accidentat,pe coasta colinei,în Griffith Park,în apropiere de Los Angeles.Health House avea carcasă din oţel,a cărei balcoane şi dale erau susţinute de cabluri metalice,dar se deosebea enorm de capodoperele sale europene.Această locuinţă este privită ca primul exemplu al arhitecturii europene noi,apărute în SUA.În anii 1930-1940,Neutra îşi perfecţionează stilul propriu inimitabil,consacrîndu-se arhitecturii casnice (construind casa lui Joseph von Sternberg,la San Fernando Valley,1936) şi celei şcolare:Corona School la Los Angeles (1935).Apogeul carierei sale se situează în perioada de după al II-lea război mondial,odată cu construcţia faimoasei *Kaufmann House* sau Casa deşertului,la Palm Springs (1946-1947),şi Casa din Santa Barbara,ambele se caracterizează printr-un grad înalt de eleganţă şi precizie,care nu se întîlnea în operele anterioare.Alegerea locului şi peisajului au jucat un rol important în reuşita acestor construcţii.Datorită jocului de pereţi de sticlă ce alternează cu cele din beton sau piatră şi construcşiilor prelungite în spaţiul exterior,peisajul perfect se integrează în spaţiul constructiv.Agenţia sa din California s-a extins deplin în 1949,cînd Neutra se asociază cu Robert E.Alexander.Printre principalele sale realizări se află casele:lui James D.Moore,în valea subtropicală din Ojai (1954),lui Haury Sorrell,la Shoshore în deşertul Californiei (1956),lui Sidney R.Troxell,la Pacific Palisades (1956) şi a lui Corwin Hansch,în Claremant (1955) –care a fost construită în 2 nivele pentru a corespunde pantei terenului.Casa posedă planşeu interior care oferă un plan de apă,fiind o sursă de prospeţime pentru încăperea de la nivelul I şi o oglindă enormă living-room-ului de la nivelul superior. Neutra a contribuit mult la dezvoltarea arhitecturii din California,datorită unei activităţi perseverente şi a unui stil de locuinţe nou,auster şi riguros,de o simplicitate excelentă.

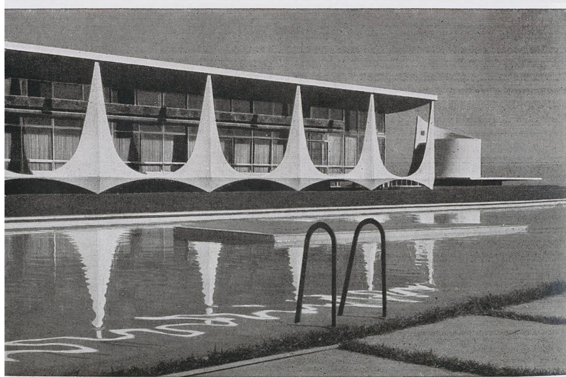



Întrebarea 36
Creația lui Oscar Niemeyer şi Lucio Costa.
Oscar Niemeyer - s-a născut în 1907 la Rio de Janeiro şi este principalul reprezentant al arhitecturii moderne din Brazilia.Opera sa se impune mai mult prin desfăşurare şi aploare,decît prin calitate.În 1934, Niemeyer îşi finisează studiile la Şcoala Națională des Beaus-Arts,din Rio de Janeiro.Cîțiva ani mai tîrziu el ocupă deja o poziție excepțională,fiind şeful echipei de arhitecți care sub direcția lui Lucio Costa lucrează la proiectele Ministerului Educației şi Culturii.Niemeyer a fost influiențat de Le Corbusier cu care lucrează la o serie de proiecte ale Ministerului,lucrul pe care-l demonstrează proiectul Grădinița pentru copii din Rio (1937),şi totuşi nu peste mult timp Niemeyer îşi găseşte direcția proprie a creației sale,caracterizată printr-o adaptare reală la condițiile locale,expansivitate imaginară şi creativă,şi o uşurință care se observă în toate operele sale.Pentru Niemeyer arhitectura reprezintă în primul rînd un sistem de valori expresive şi sociale,căutarea frumuseții,armoniei şi eleganței este un strict necesar,de care depinde îmbogățirea vocabularului formei.Invențiile sale au avut ocazia să fie exersate datorită colaborării sale cu astfel de ingineri precum Emilio Baumgart şi Joaquim Cardoso.Cariera sa este determinată de cele 4 realizări principale ale sale: Pampulha (1943-1944),Sao Jose dos Campos (1947),Ibirapuera (1951-1954) şi Brasilia (1956-1961).Înainte de Pampulha au mai existat două proiecte importante:Hotelul Ouro Preto (1940) care se integrează ideal în arhitectura tradițională a cestui oraş colonial şi casa pe care Niemeyer şi-a construit-o la Rio (1942) – cu un plan liber şi deshis celor trei etaje unite printr-o rampă interioară.Construcțiile din Pampulha au fost o sensație momentană- o mare inovație şi varietate de forme care alcătuiesc un complex omogen cu integrări din pictură şi sculptură.Casinoul este o construcție cu un plan oval legat de un bloc strict rectangular,Restaurantul are formă circulară,*Yacht Clubul* are un acoperiş în două pante opuse,iar Capela Sao Francisco este situată deasupra unor bolți parabolice.Din 1946 datează şi Banca Boavista din Rio de Janeiro –construcție simplă,în hol avînd un perete ondulat din sticlă şi cărămidă.În 1943 apare Teatrul municipal de Belo Horizonte,în 1946 – Academia pentru tineri Cataguazes,iar în 1943 – casa privată Peixoto – care îi oferă lui Niemeyer ocazia de a studia mai adînc arhitectura locuințelor prin îmbinarea suprafețelor plane şi volumelor înalte,el încearcă să găsească un acord perfect între clădire şi spațiul aferent acesteia.Toate aceste concepții se vor evidenția în locuințele destinate lucrătorilor Centrului aeronautic din Sao Jose dos Campos.Tot atunci în 1947,Niemeyer se alătură echipei însărcinate să elaboreze proiectul sediului ONU la New York.Niemeyer începe să se preocupe de problema folosirii betonului armat în construcție,mai ales la elaborarea formelor curbe complexe.El lucrează la o serie de proiecte:Teatru dublu pentru Ministerul Educației 1948, Monument comemorativ lui Rui Barbosa, Uzina Duschen 1950, Clubul şi Scoala Diamantina 1951, imobilul „Kubitschek” la Belo Horizonte 1951.Aceste lucrări reprezintă o introducere excelentă pentru opera Pavilionul de Expoziții,pe care Niemeyer l-a edificat în parcul din Ibirapuera.O marchiză largă din beton reuneşte diferite construcții între ele:Palatul Națiunilor şi Palatul Statului de 140 m fiecare,ambele situate pe piloni din beton armat;Palatul Industriei -250m lungime cu jocul său de balcoane şi rampe;şi Palatul Artelor.Executate din 1951 pînă în 1954 aceste construcții expoziționale permanente sunt fructul colaborării între Niemeyer şi arhitecții:Zenon Lotufo,Helio Uchoa,Gauss Estellita şi Carlos Lemos.Simplicitatea planelor,invențiile reuşite,libertatea expresiilor în detalii – toate aceste calități caracterizează perfect proiectul cel mai grandios – Brasilia.Dar mai înainte ,Niemeyer întreprinde diferite lucrări ce demonstrează încă o dată talentul său:Clinica Sul America (1953);propria sa casă la Gavea (1953) – veritabilă dală din beton armat,cu suprafețe sinuoase,formînd un tot întreg cu peisajul subtropical;Şcoala de Belo Horizonte (1954) cu amfiteatrul pentru spectacole în forma unui ochi;proiectul Muzeului din Caracas (1954) în formă de piramidă răstarnată şi în sfîrşit imobilul colectiv în cartierul Hansa la Berlin (1955-1957).Din 1957,Niemeyer devine răspunzător pentru toate construcțiile sectorului public,ceea ce i-a permis să-şi manifeste talentul pe măsură.Principala problemă pe care încearcî să o rezolve este încadrarea armonioasă a construcțiilor într-un cadru sau ansamblu.Din acest punct de vedere – Piața celor Trei Puteri denotă o unicitate a plasticii,avînd o formă triunghiulară şi mărginindu-se de o parte cu Curtea de Justiție,pe de altă parte cu Palatul Planalto,iar colțul era ocupat de *Parlament*.Acesta din urmă era compus dintr-o construcție orizontală cu 3 nivele,conținînd cele două Camere,fiecare dintre care ers diferențiată prin acoperiş,cupolă simplă pentru Senat şi una inversată pentru Camera Deputaților.Contrapunctul orizontalității ansamblului a fost asigurat prin două turnuri gemene cu structură

metalică,înalte de 45 m şi care găzduiesc administrația.folosind plasticitatea şi uşurința cu care se prelucrează betonul,Niemeyer nu ezita să exerseze cu formele constructive,el le răsturna,le oglindea,le inversa sau le muta de la un edificiu la altul,astfel colonadele *Palatului Aurore* sau a Palatului Prezidențial se repetă în subtile variante la Palatul Justiției şi Palatul Planalto.În aşa mod operele lui Niemeyer surprind prin originalitate şi lasă o amprentă de neuitat pentru întreaga arhitectură braziliană.

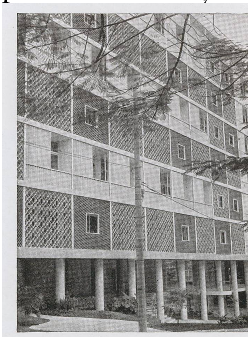






Lucio Costa –născut în 1902 la Toulon.a fost decanul recunoscut al arhitecturii moderne în Brazilia şi deasemenea un teoritician convingător.Opera sa ca şi scrierile au fost prevalate şi conțin un context profund liric şi umanist,soluțiile care respectă atît trecutul colonial al țării,cît şi exigențele tehnice şi socio-culturale din prezent.După ce şi-a obținut diploma în 1924 la Şcoala Națională de Arte din Rio de Janeiro,Costa se asociază cu Gregori Warchavchik,un arhitect rus care şi-a făcut studiile la Roma şi s-a instalat în Brazilia şi căruia i se datorează primele case moderne de formă cubică construite în această țară.În 1931 din cauza unor schimbări cauuate de Revoluția din Vargas,Costa a fost numit directorul Şcolii Naționale de Arte,la care i se alipea şi catedra de Arhitectură.Aici Costa a încercat să reînnoieze metodele de învățămînt,suscitînd o generație întreagă de arhitecți la opțiuni moderne.Costa a avut ocazia să-şi exerseze talentul,realizînd opere care unifică trecutul tradițional şi dinamismul actual al țării sale.Costa a dirijat construcția Pavilionului Braziliei la Expoziția Universală din New York (1939),în colaborare cu Oscar Niemeyer,aceeaşi soartă a avut şi *imobilul locuințelor din Parcul Guile* ,la Rio de Janeiro (1948-1954).Fiind membru al Departamentului Național al Patrimoniului Artistic şi Istoric,începînd cu fondarea sa din 1937,costa se consacră studiului istoriei arhitecturii braziliene şi lucrează activ la restaurarea şi protecția monumantelor de arhitectură şi cultură.De-a lungul carierei sale,el personal a protejat opera lui Niemeyer ,remarcîndu-l începînd cu debutul său pe cînd Niemeyer lucra în echipa arhitecților Ministerului de Educație.Lucio Costa se preocupă din ce în ce mai mult de problemele urbanismului.În 1956,după un concurs deschis,juriul internațional a ales cîştigător celebrul său proiect al ansamblului pentru Brasilia.În acest proiect,Costa amenajează o infrastructură excepțională

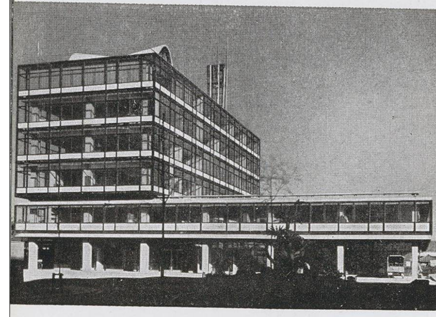
pentru cunstrucțiile lui Niemeyer,care propune o viață de comunitate mai bine organizată.



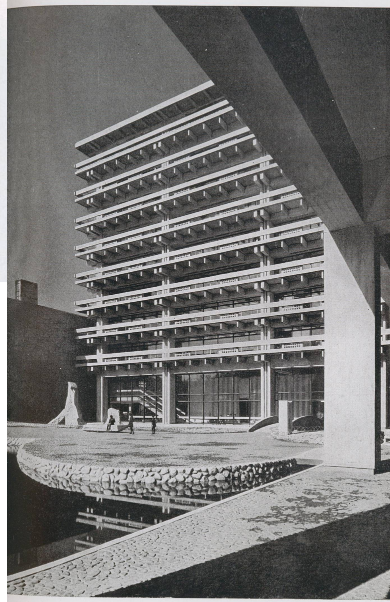
<u>Întrebarea 37</u>
Creația lui Kenzo Tange şi Arata Isozaki

Kenzo Tange – născut în 1913 la Imabart,îşi face studiile superioare la Hirishima,după care intră la Univarsitatea din Tokyo,unde urmează un cursul din secția „Endineering" din 1935 pînă în 1938.după ce primeşte diploma,el intră în Agenția Kunio Maekawa,unde i se încredințează elaborarea proiectului Liceului Kishi.Mai apoi,el se uneşte cu Maekawa în „Werkbund japonez".În 1941,el se întoarce la Universitatea din Tokyo,unde urmează cursuri de perfecționare a cunoştințelor,destinate celor diplomați.În 1942,participă la un concurs organizat de Institutul Japonez de Arhitectură pentru Memorialul din Extremul Orient şi primeşte premiul I.În anul următor,mai execută un proiect pentru Centrul Cultural nippo-thailandez,care trebuia să fie construit în Bangkok.Niciunul din aceste proiecte nu a fost realizat.Prima sa construcție proprie datează din 1950 şi este un Pavilion de Expoziții pentru iarmarocul industrial şi comercial din Kobe,însă şi acesta după ce iarmarocul s-a închis a fost demontat.Dar,începînd cu această perioadă,opera sa creşte rapid: în 1954,el construieşte Hall-ul de Congrese pentru prefectura Ehime,la Matsuyama;*Hotelul din oraşul Shimizu* şi casa proprie.În 1956 apare Hotelul din oraşul Kurayoshi,iar în 1957 el finisează construcția Administrației Municipale din Tokyo.El mai realizează diverse construcții importante,precum *Centrul Păcii la Hiroshima*,cu o bibliotecă pentru copii (1955-1956),care ilustrează perfect concepțiile originale ale spațiului şi Biblioteca Colegiului Tsuda la Tokyo (1954).Scopul pe care tange şi l-a fixat este de a stabili o corelație între tradițiile arhitecturii țării sale şi necesitatea vieții moderne.În această perspectivă,el a proiectat special o serie de construcții pentru clădirile administrative provinciale.Unul din aceste proiecte a fost realizat datorită influienței guvernatorului Kaneko,care era un admirator al operei sale..Proiectul constă din edificiile *Prefecturii din Kugawa* (1958) – care pare a fi apogeul creației sale şi se caracterizează în special prin capacitatea de reactualizare şi posibilitatea invenției.În 1960,Tange proiectează Centrul de Arte Sogetsu la Tokyo.Tange este autorul unui eseu despre raporturile între arhitectură şi urbanism în oraşele mari.El a propus un proiect de extindere a oraşului Tokyo pînă la mare,în care prevede construcții gigantice cu plane triunghiulare şi drumuri ridicate deasupra nivelului pămîntului.În 1962,Tange devine profesor la

Universitatea din Tokyo,unde predă cursul de urbanism.







38. STILUL INTERNAȚIONAL

După al doilea război mondial, mişcarea modernă va continua să domine arhitectura internațională; în paralel, se afirmă tot mai puternic şi un proces de revizuire care, evoluând către o critică deschisă, va da naştere, începând cu anii '60, unor soluții variate.

• ISTORIA UNUI NUME Denumirea *International Style* indica inițial arhitectura „modernă" produsă în Europa în deceniul 1922-1932. Cu acest termen o definiseră istoricul Henry-Russel Hitchcock şi arhitectul Philip Johnson în *The International Style. Arhitecture since 1922 (Stilul internațional. Arhitectura începând cu anul 1922)* - publicată cu ocazia expoziției de arhitectură modernă de la New York pe care am amintit-o şi care fusese organizată în 1932 de acelaşi Johnson, director la Museum of Modern Art. în acest volum erau codificate principiile stilistice considerate fundamentale pentru operele din acea perioadă: arhitectura ca volum; ordinea şi claritatea proiectului; negarea oricărei forme de decorație în favoarea atenției pentru detalii, care trebuie să fie executate cu o meticulozitate absolută. Acest canon estetic avea să devină în scurt timp internațional, iar termenul *International Style,* considerat potrivit pentru a reda dimensiunea globală a raționalismului, avea să fie extins pentru a desemna şi experimentele arhitecturale din perioada postbelică: până la sfârşitul anilor '60, acesta avea să fie limbajul oficial - cu multe variante, desigur al arhitecturii moderne, din Japonia până în SUA, din Suedia până în Australia.

• MOŞTENIREA MAEŞTRILOR Saltul epocal care se înregistrează după al doilea război mondial nu corespunde şi unei schimbări de generație. Cei care asiguraseră faima arhitecturii raționaliste în perioada interbelică erau aceiaşi care se aflau şi în fruntea renaşterii postbelice. Cu excepția lui Le Corbusier care, după ce obținuse cetățenia franceză, se pusese la dispoziția regimului militarist al generalului Petain, mulți alții, de la germanii Gropius şi Mies van der Rohe, de la maghiarul Breuer la austriacul Neutra,

emigraseră în SUA în timpul regimului nazist: lor Ie-a revenit sarcina programării limbajului arhitectonic al viitorului. Şi CIAM se vor relua în această perioadă. Toţi marii maeştri ai acestei generaţii au fost activi cel puţin până la jumătatea anilor '60, iar *International Style* a sfârşit prin a deveni un fel de dictatură culturală de care chiar unii dintre aceşti arhitecţi s-au detaşat, cel puţin parţial.

Le Corbusier, *Capela Notre-Dame-du-Haut,* 1950-1954, Ronchamp (Franţa).



39. CREAȚIA LUI PIER LUIGI NERVI ŞI JORN UTZON

• **PIER LUIGI NERVI**, Şi italienii îl vor lua ca model pe Mies van der Rohe, operele lor încadrân-du-se pe deplin în curentul *International Style.* Tradiția raționalistă din Italia îşi are originile în operele lui Terragni, Figini, Libera şi alți arhitecți din Grupul 7 (fondat în 1926, dizolvat în 1931, transformat în MIAR, Mişcarea Italiană pentru Arhitectura Raționară, absorbită apoi de fascism). în hangarul de la Orbetello (astăzi distrus), inginerul Pier Luigi Nervi (1891-1979) a pus la punct un sistem de acoperire cu bârne unghiulare. Soluția sa s-a dezvoltat în paralel cu raționalismul italian şi a produs rezultatele cele mai semnificative în anii '50: de la Palatul UNESCO din Paris la Palatul Sporturilor din Roma, realizat în colaborare cu arhitectul Annibale Vitellozzi, până la blocul Pirelli, proiectat de Gio Ponți în colaborare cu alți arhitecți (Fornaroli, Rosselli, Valtolina, Dell'Orto, Danusso), Nervi fiind autorul proiectului pentru structura acestuia.

Pentru cel puțin un deceniu, Opera din Sydney, concepută de Jom Utzon la sfârşitul anilor 50 şi terminată în 1973, a fost considerată edificiul futurist prin excelență care, prin impactul său vizual inegalat, materializa viitorul arhitecturii. Ea a fost susținută şi de un fel de „efect Eiffel", devenind simbolul continentului australian. Capodopera lui Utzon face parte, cu titlu deplin, din „albumul de familie" al arhitecturii secolului XX.

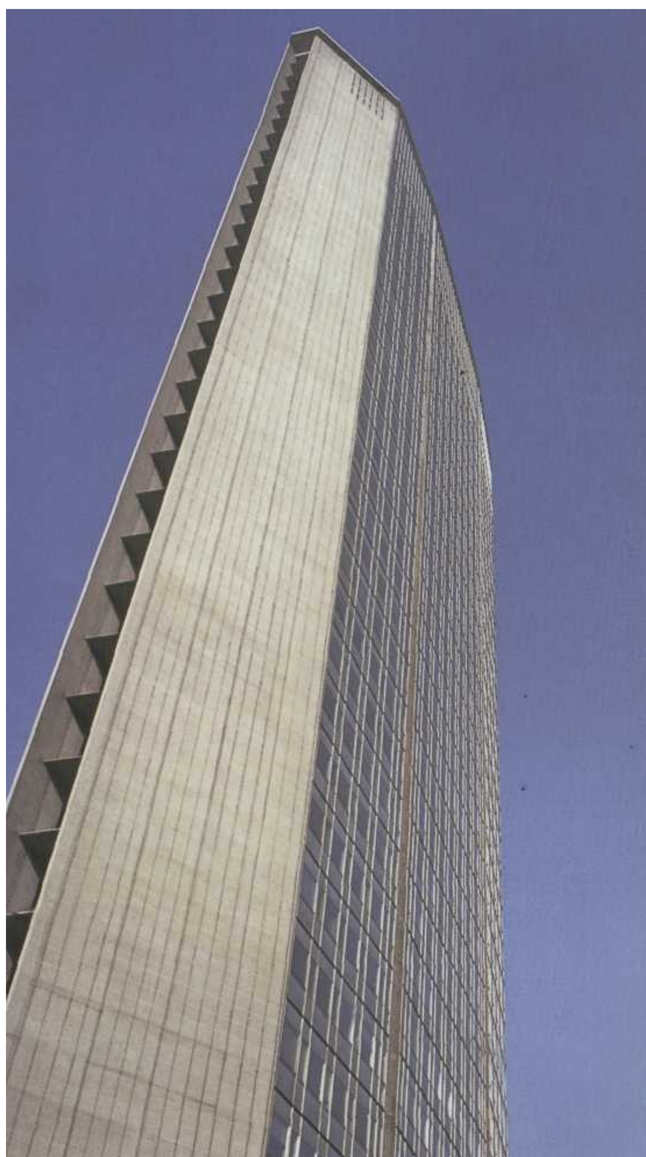
• **JORN OBERG UTZON** s-a născut la Copenhaga în 1918 şi s-a format la Academia Regală de Arte din capitala daneză, unde a studiat cu Kay Fisker (1893-1965). între 1940-1945, Utzon a locuit la Stockholm, unde a fost influențat de operele lui Gunnar Asplund (1885-1940) şi de vitraliile' sale ample, susținute de un schelet subțire din oțel. La întoarcerea în patrie, s-a stabilit la Helsinki, în 1946, lucrând în atelierul lui Alvar Aalto. Trei ani mai târziu a întreprins o călătorie în SUA, unde l-a cunoscut pe Frank Lloyd Wright. De aici, a pornit spre America Centrală, pe urmele civilizației maya care i-a sugerat ideea unor edificii compuse dintr-o platformă de bază şi o structură de acoperire. în 1950, Utzon şi-a deschis propriul atelier la Copenhaga. Prima sa operă de marcă este casa sa din Hellebaek, influențată de arhitectura organică a lui Wright. Anul care avea să îi schimbe viața a fost 1957, când a câştigat concursul pentru Opera din Sydney. Pentru a executa lucrările cu cea mai mare atenție, a plecat în Australia în-1962, unde a rămas până în 1966, an în care a lăsat terminarea proiectului în seama altor arhitecți. Alte opere importante sunt complexul rezidențial Kingo din Helsingor şi cel din Fredensborg, unde şirul de case se conformează fidel liniilor peisajului, în 1964 a câştigat concursul pentru teatrul din Zurich care nu a fost însă construit, deşi a absorbit întreaga atenție a arhitectului până în 1970. între 1972-1987, Utzon a realizat Parlamentul din Kuweit City, considerat cea mai valoroasă operă a sa din a doua etapă, aceea în

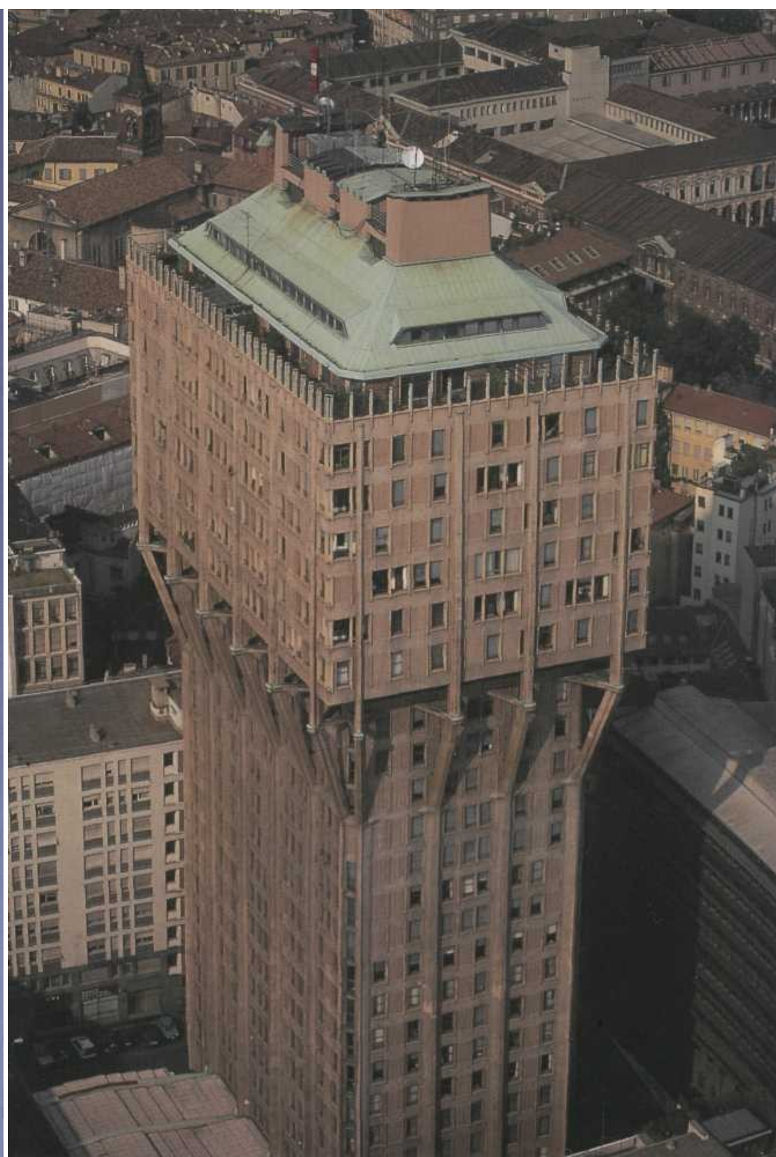
care, inspirându-se din motivul cortului beduinilor, pare să dea curs celor spuse de Asplund: „Este mai important să te conformezi stilului locului decât stilului timpului." Dintre realizările sale mai recente, amintim casa pe care a vrut să şi-o construiască în 1995, în munţii din Majorca.

• EDIFICIUL

Opera din Sydney s-a născut din asamblarea a trei părţi distincte, armonios coordonate: baza, auditoriul şi structura de acoperire. Tocmai acestea au fost şi cele care au creat probleme la construirea edificiului. Soluţia a fost găsită în momentul în care Utzon a înţeles că fiecare element al acoperirii trebuia să fie o porţiune diferită a aceleiaşi sfere ideale, cu un diametru de 75 de metri. Dar costurile enorme l-au obligat pe arhitect să părăsească şantierul. Velele sunt structuri „inteligente", adică flexibile, realizate cu nervuri din beton armat precomprimat şi îmbrăcate cu plăci ceramice suedeze, de culoare albă, de tip Hogans, flapc&te de panouri din beton vibrat, ancorate de cavetele acoperişului. Realizarea lor se datorează inginerului Peter Rice.

NERVI





LA STÎNGA: Gio Ponți, Pier Luigi Nervi şi alții, *Blocul Pirelli,* 1953-1961. Milano
LA DREAPTA: Studioul BBPR, *Turnul Velasca,* 1950-1958. Milano. Ernesto Nathan Rogers, asociat al atelierului care a proiectat edificiul, teoretizează „preexistentele ambientale", mai precis **valenjele arhitectonice** legate de istoria locală, care trebuie să sugereze soluții moderne, dar nu alienante. Astfel, turnul, "alt de 99 de metri, aminteşte unele detalii ale Castelului Sforza şi ale domului din Milano.



Pier Luigi Nervi, *Hangar pentru avioane,* 1939-1942. Orbetello. Distrus la sfârşitul celui de-al doilea război mondial, avea o structură geodezică ce permitea, cu numai şase piloni laterali, acoperirea unei suprafețe libere de 100x40 metri.

UTZON



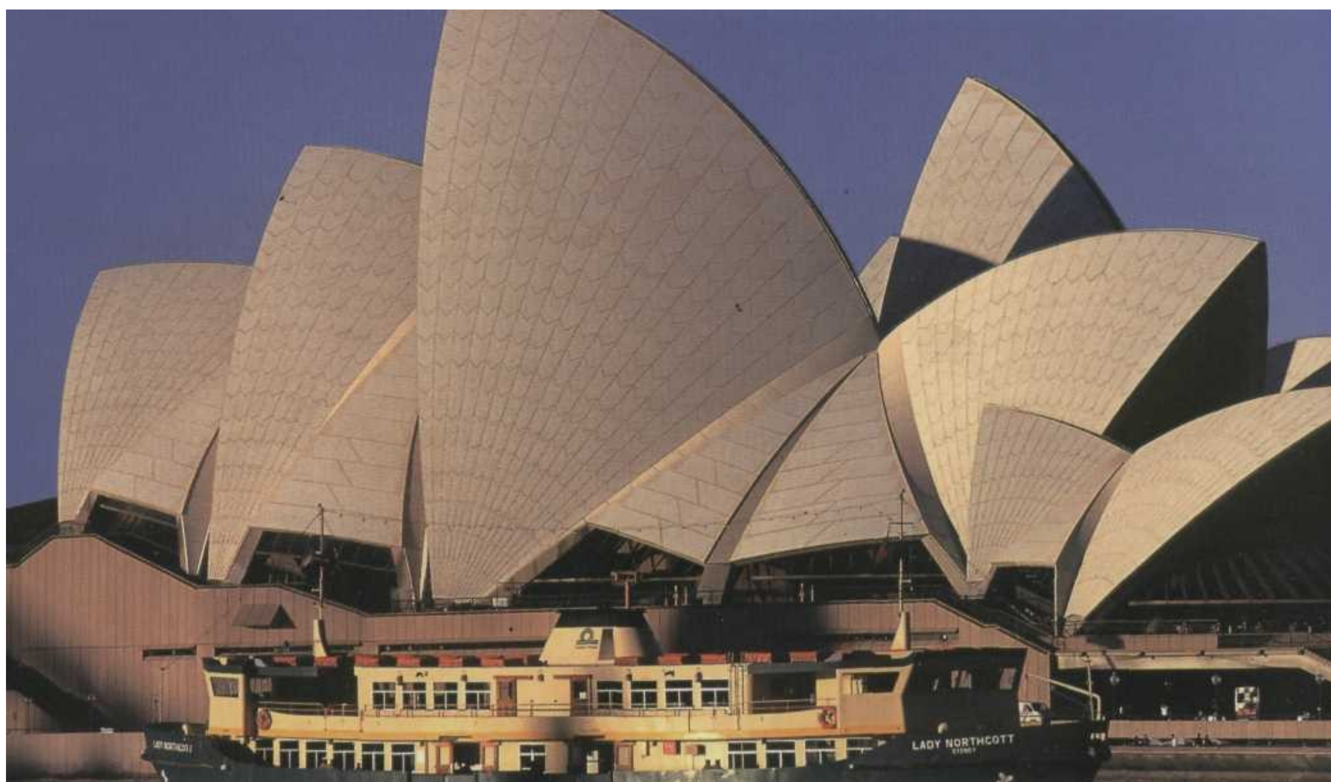
Vedere dinspre mare a Operei, 1957-1973. PortJackson, Sydney (Australia).



Jorn Utzon şi Peter Rice, *Detaliu al acoperişului Operei din Sydney,* 1957-1973. Port Jackson (Australia).



Vedere de sus a Portului Jackson şi a Operei. Port Jackson, Sydney (Australia).



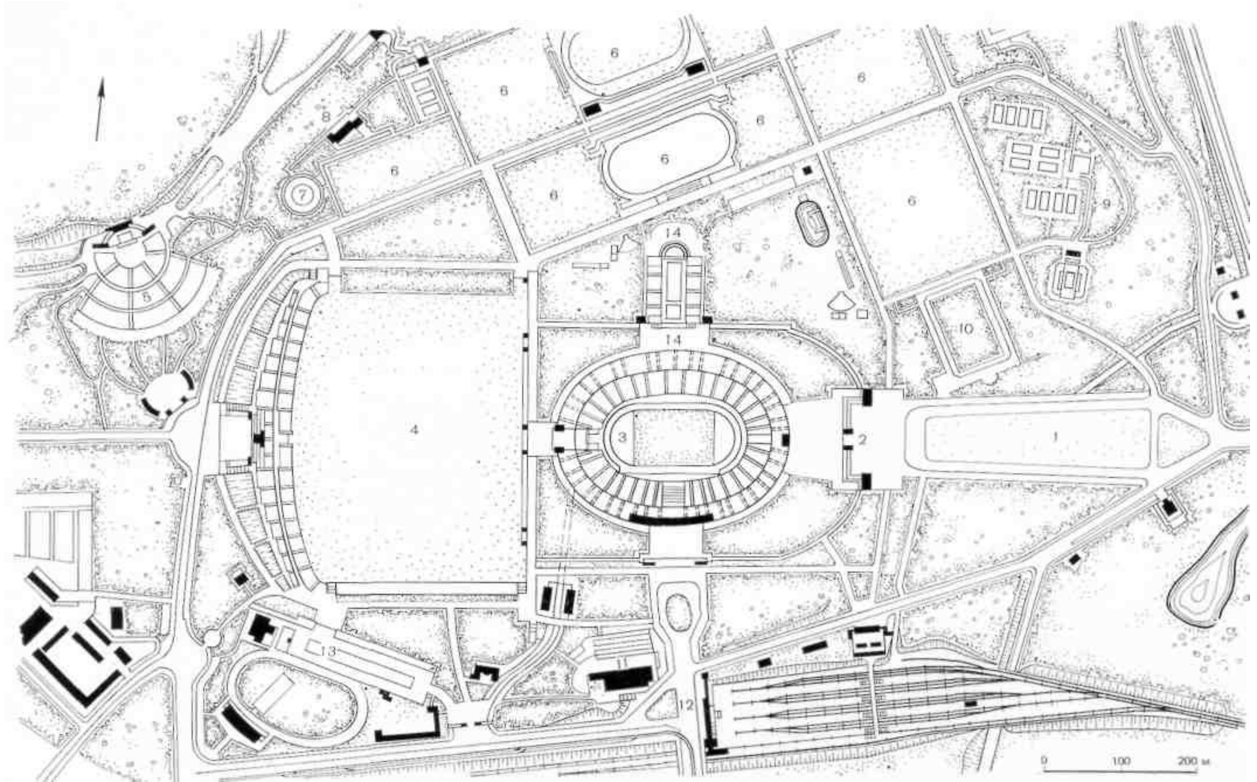
<u>Întrebarea nr.40</u>
Arhitectura totalitară.

A doua jumătate a anilor 1930 a intrat în istoria mondială ca o perioadă ce se caracterizează prin expansiunea statelor totalitare, tendința cărora era să domine întreaga lume. Principalele clădiri ale țărilor autoritare erau palatele fasciste, cancelariile de stat şi bazele de operații militare care alcătuiau grandioase şi oficioase ansambluri de edificii. În procesul construcției acestori ansambluri cu o precipitare febrilă se alcătuiau şi se elaborau noi stiluri de arhitectură. Problema stilistică a devenit principala preocupare în arhitectura Italiei şi Germaniei şi de la ea se începe acțiunea nefastă a fascizmului în domeniul arhitecturii.

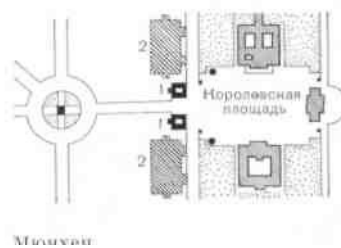
Italia. În Italia penetrația fascismului în domeniul arhitecturii şi urbanismului a început mai devreme decît în Germania. Pînă la sfîrşitul anilor 1920 în arhitectura italiană predominau 2 fluxuri de creație: „aşa-numitul" stil neoclasic şi funcționalismul, pe care italienii îl numeau raționalism. Fanaticii considerau arhitectura funcționalismului prea internațională, prea apolitică şi în sfîrşit prea democratică. Imperialismul din Italia fiind cel care a stîrnit dictatura fascistă, aspira să transforme Italia într-o mare putere colonială care să fie demnă de Roma imperială. Dar pentru aceasta era nevoie de o ideologie diferită – voluntară, crudă, neîndurătoare, capabilă să proslăvească violența şi să se supună autorității dictatorului. Apariția unei astfel de idiologii duce la schimbări radicale ale stilului. Din aceste motive, în alegerea surselor artistice, s-a dat preferință stilului Romei antice. Acest „latinism" a format direcția generală în căutările stilului autoritar din Italia fascistă.
Mussolini,care ținea în mîinile sale toată puterea conducătoare a statului,a avut un rol important în dezvoltarea arhitecturii fasciste ale italiei.mussolini i-a însărcinat lui Marcelo Piaceptini-unul dintre cei mai de vază arhitecți ai neoclasicicmului,să creeze o coloană din elementele emblemei fasciste:legătură de nuiele,printre care erau interpuse seceri."Coloana lui Mussolini" a avut o manifestare mai vastă în Bolitzano,unde guvernul fascist a hotărît să comemoreze soldații italieni cu un monument grandios,care reprezenta o poartă izolată cu coloane şi piloni masivi în părți,amintind de arcurile de triumf din Roma antică.

O impresie şi mai repugnantă ne lăsa intrarea la Expoziţia „Revoluţia fascistă,decorată cu 4 secere gigantice pe fonul unui pilon monolit.Această expoziţie,clădirea ministerului de corporaţii,împreună cu rpoiectul palatului Littorio,erau absolot contrare arhitecturii vii şi joviale italiene din epocile anterioare.
Stilul arhitectural,impus de Mussolini,a fost un fenomen teribil,care a influienţat negativ monumentele arhitecturii cu importanţă mondială.

Germania – în comparaţie cu stilul autocratic al Italiei,în Germania stilul arhitecturii totalitare s-a format mult mai repede,s-a manifestat mai aprins şi s-a răspîndit mai larg.
Anul 1933-în istoria Germaniei,a fost fatal şi a adus cu sine schimbări radicale în cultura materială şi spirituală,avînd influienţă şi asupra arhitecturii.Chiar din primele luni ale dictaturii sale,Hitler a manifestat intoleranţă faţă de stilul european.funcţionalismul fusese proclamat ca stil nenaţional german,străin,ba chiar „bolşevic",după care a fost interzis mai ales în arhitectura clădirilor administrative şi sociale.stilul nordic devine stilul edificiilor simbolice ţi funerare, care se construiau în colinele pustiite şi stîncile sumbre. Cu toate că stilul nordic avea însemnătate mare , el nu era stilul oficios al Germaniei. El era stilul partidului naţional-sicial , iar stilul de stat al Germaniei fasciste era stilul lui Behrens, Shpeyer şi Troosta, care reprezenta o sistemă clasică simplă de grinzi şi coloane, lipsită de farmecul său artistic. Stilul se caracteriza prin înlocuirea coloanei plastice cilindrice cu stîlpi rectangulari, un ordin colosal pe întreaga înălţime , claritatea volumelor şi simetrie obligatorie.
Primele opere în acest stil erau: Cancelaria Imperială şi Stadionul Olimpic, construit lîngă Berlin. Cancelaria Imperială se caracteriza printr-un stil totalitar, iar stadionul ocupa u n loc intermediar în funcţionalism şi stilul nazist.
Reconstrucţia Pieţei Regale constituia 4 clădiri simetrice în partea frontală, orientate spre Piaţa Carolina. Prin părţi, de-a lungul axei longitudinale, Troost a construit pavilioane pătrate din stîlpuri rectangulare, înăuntr-ul cărora se aflau locuri speciale pentru foc. Aceste pavilioane au fost numite „Templu de Onoare". Cartierele alăturate au fost ocupate de către 2 construcţii rectangulare simetrice, cel sudic a fost destinat reşedinţei lui Hitler. Clădirile privite de la distanţe apropiate ne creează o dezamăgire profundă, dînd dovadă de primitivitatea compoziţiei, ideii, dar şi detalii grosolane. Piaţa Regală a fost considerată drept monument al clasicii reînnoite, dar Hitler aspira la construcţii mult mai grandioase. Aşa s-a născut ideea Complexului Imperial Pentru Parade şi Congrese Naziste de Partid în Nurnberg. Acest complex neterminat, se afla departe de oraş şi era alcătuit dintr.un spaţiu rectangular pentru parade, un stadion german din multe arcuri care se aseamănă cu circul antic, terenul Zeppelino cu lungi tribune şi o sală de congrese în formă de potcoavă. BLONDEL a menţionat că gigantescul acestui complex se poate echivala doar cu vulgaritatea sa .
Uniunea Sovietică
Arhitectura sovietică din perioada interbelică se caracterizează prin revalorificarea patrimoniului clasic, monumentalizarea formei arhitecturale, şi reprezentanţă solemnă. Un rol important în formarea stilului l-a jucat concursul de la începutul ani,or 1930 , pentru proiectul Palatului Sovietelor din Moscova. În 1939 după proiectul lui Iofan, Sciuco şi Gelfreihîn locul Catedralei Hrista Spasitelea s-a început construcâia Palatelor Sovietelor. Această compoziţie monumentală de 300 m înălţime trebuia să fie încununată cu statuia lui Lenin de 100 m înălţime. Construcţia nu s-a realizat din cauza începutului războiului. Majorarea tendinţelor decot'rative se manifestă clar în edificiile sovietice pentru expoziţiile internaţionale din Paris 1937, şi din New York 1939 la care au participat: Iofan, Muhina, Alabean şi Andreev.



Planul stadionului olimpic din Berlin.
Complex sportiv construit în 1912-1936, capacitatea de 500-700 mii oameni



Piața regală, Munhen

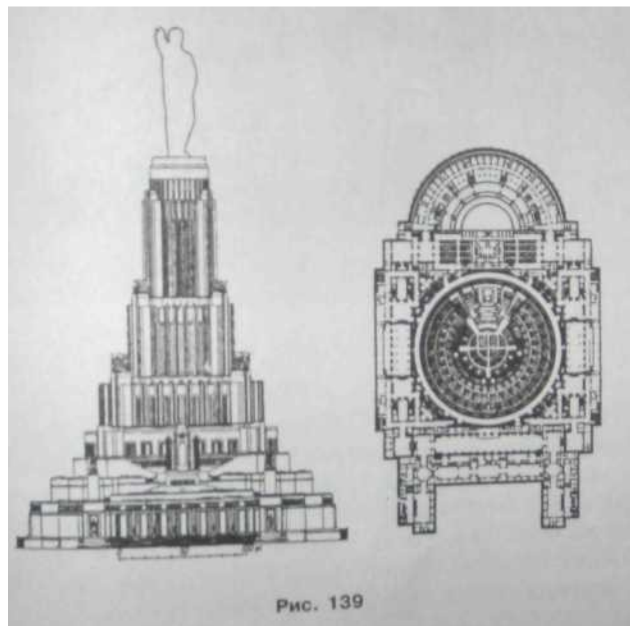


Roma
Palat, expoziție
internațională 1942.

Complex memorial







Palatul Sovietelor, Moscova

Pavilionul URSS, la expoziția internațională din Paris 1937
Arh. B. Iofan, sculptor V. Muhin

41. PETER ŞI ALISON SMITHSON ŞI INIȚIEREA BRUTALISMULUI ÎN ANGLIA

O varietate a funcțlonaiismulul, precizată in opera arhitecților englezi Alison şi Peter Smithson realizată in jurul anilor 1950. In acest sens un exemplu il constituie Şcoala din Huncingdon, Norfolk. Siegfried Giedion crede ca titulatura curentului ar deriva din unirea cuvîntului englez Brute cu numele Alison. Iar Regner Barnham afirmă că „prima persoană care a formulat, la începutul verii 1954, termenul de *New-Brutalism*, a fost fie chiar Alison Smithson, fie un prieten al familiei, Guy Oddie, care dealtminteri avea obiceiul să-1 strige pe Peter Smithson, „Brutus". Adepții acestui curent — printre care se mai află arhitecții Jack Lynn şi Ivor Smith, autorii ansamblului de locuințe realizate in Park Hill, Scheffield, 1955—1961, sau italianul Vittoriano Vigano, autor al Institutului Marchiodi, Milano, 1957 — 1961, tind să exprime cît mai direct în plastica arhitecturii structura, materialele, ba chiar şi instalațiile construcției. Astfel, pe linia b. se mai înscrie şi marele arhitect american Louis Kahn autor, între altele, al construcției *Yale Art Gallery* (1952—1954), New Hawen, S.U.A. Deşi consideră ca modele ideale opera lui Mies Van der Rohe şi pe cea a lui Le Corbusier, adepții b. depăşesc chiar şi stadiul funcționalist al viziunii celor doi. Conceptul acesta, de o extremă rigoare funcționalistă, este uneori asemuit şi cu un b. propriu-zis al formelor şi al materialelor: de exemplu suprafețe

de beton brut, lăsate aşa cum arată după decofrare. Dar acest aspect singularizat nu este socotit îndeajuns pentru ca lucrarea să aparţină curentului. Esenţialul rămîne absoluta condiţionare funcţională, motiv pentru care adepţii curentului socotesc, de pildă, *industrial design-ul** un domeniu de creaţie exemplar. „Brutalismul — spune Barnham — are ca scop determinarea conceptului structural şi spaţial care e necesar fiecărei construcţii în parte, din punct de vedere al organizării şi al materialelor şi, apoi, să le exprime cu cea mai riguroasă sinceritate, intr-o formă care să fie unică".





Yale Art Gallery (1952—1954), New Hawen, S.U.A

42. CONGRESELE CIAM ŞI IMPORTANŢA L

Congrese internaţionale de arhitectură modernă (C.J.A.M.)

Primul congres a avut loc in 1928 în localitatea La Sarras, Elveţia, iar ultimul in 1959, la Otterlo, Olanda. La această organizaţie au aderat arhitecţi din patru continente şi 23 de ţâri ce urmăreau „armonizarea elementelor din lumea modernă şi situarea arhitecturii pe adevăratele sale coordonate, de ordin economic şi sociologic, precum şi punerea arhitecturii efectiv in slujba omului". Cu alte cuvinte scopul final urmărit era eliberarea arhitecturii de „dominaţia sterilizatoare a Academiilor". Congresele au fost inaugurate în 26 — 28 iulie 1928 cind, la invitaţia Helene-i de Mondrat, în castelul său din La Sarraz (Elveţia), s-a reunit un grup format din arhitecţi, în frunte cu Le Corbusier şi Siegfried Giedion, strălucit teoretician al arhitecturii moderne, ce avea să fie 28 de ani secretarul general şi sufletul organizaţiei. Primul preşedinte a fost arhitectul elveţian Karl Moser. Conform principiilor adoptate la Sarraz (intilnire considerată drept Primul Congres şi ratificate la cel de al doilea Congres de la Frankfurt am Main, C.I.A.M.-urile aveau ca scop:

„l) să determine şi să precizeze natura problemelor care se pun arhitecturii din zilele noastre;
2) să dea o nouă definiţie însăşi ideii de arhitectură modernă;
3) să propage această idee la toate nivelele — tehnice, economice şi sociale — ale vieţii contemporane;
4) să păstreze faţă de problemele arhitecturii contemporane toată libertatea de gindirc, in alegerea şi elaborarea soluţiilor".

Conform statutelor, C.I.A.M-urile aveau trei organisme executive:
„1) Congresul sau Adunarea generală a membrilor;
2) C.I.R.P.A.C. — comitetul internaţional pentru rezolvarea problemelor arhitecturii contemporane;
3) Grupe de lucru, însărcinate cu studiul unor probleme speciale, in colaborare cu specialişti (nearhitecţi)". Comitetul director— C.I.R.P.A.C — format din delegaţii grupurilor naţionale aleşi de congres, se întilnca periodic intre adunările generale.

Al doilea congres de la Frankfurt am Main, 1929, a avut ca temă habitatul, problemă crucială a lumii moderne, grandios abordată dealtminteri şi de marea expoziţie de arhitectură a organizaţiei *Deutscher Werkbund**, ce se deschisese cu un an înainte la Weissenhoif — Stuttgart. Tema congresului „Locuinţa ieftina", a fost tratată în peste 100 de propuneri de unităţi, cu unul sau cu mai multe apartamente, datorate grupurilor din Europa sau S.U.A. Ele au fost apoi publicate, în 1930, de editura J. Hoffmann din Stuttgart, sub titlul „Dic Wohnung fur das Existenzminimum" (Locuinţa pentru nivelul minimal de trai). Preşedintele congresului a fost ales arhitectul Ernst May, şeful Oficiului de construcţii din Frankfurt. Sistemul standard de prezentare a proiectelor, propus de el — aceeaşi scară, acelaşi mod de desen, laviu, haşuri, etc. şi aceleaşi simbolizări — a reprezentat doar începutul unor studii ce se vor încheia abia după 1948, cu adoptarea definitivă a *Grilei* C.I.A.M. La acest rezultat final a contribuit în mod însemnat şi grupul condus de arhitectul Cornelis (Cor) van Eesteren prin studiile simbolizării limbajului grafic, specific proiectelor de urbanism.

Al treilea c.i.a.m. s-a ţinut la Bruxelles in 1930, cu sprijinul arhitectului şi urbanistului belgian Victor Bourgeois. Tema arăta orientarea mai hotărîtă a organizaţiei spre urbanism: „Metodele raţionale pentru construcţia grupurilor de locuinţe". Iar problemele dezbătute — „Cum să arate oraşul? Cu construcţii

fără etaje, cu puține sau mai multe etaje?", deci care e, în ultima analiză, cea mai rațională concepție de sistematizare şi construcție a oraşului ? —, au deschis dramatica dezbatere despre metropola contemporană.

Al patrulea c.i.a.m., pe tema „Oraşul funcțional", ce a fost la Moscova, s-a desfăşurat in iulie —august 1933, soldîndu-se cu rezultate însemnate, formulate în vestita „Chartă de la Atena". Ele au fost apoi, in 1942, foarte expresiv rezumate de arhitectul J. L. Sert, în cartea „Can our cities survive?" (Pot supraviețui oraşele noastre?). Materialul dezbătut a avut la bază trei studii urbanistice datorite grupului olandez al lui Cor van Eesteren, ce ilustrau „1) Folosirea solului; 2) rețeaua căilor de circulație ce leagă între ele diferite cartiere; 3) raporturile dintre oraş şi împrejurimile sale". Treizeci şi trei de oraşe au fost analizate, pentru a îmbunătăți condițiile de viață din mediul urban şi, mai ales, pentru a preveni catastrofa către care merg oraşele ce continua să se dezvolte haotic, „Charta de la Atena" făcea 95 de propuneri, grupate în cinci mari capitole: „Locuință", „Loisir", „Muncă", „Circulație", şi „Patrimoniu istoric". Cu toate criticile — dintre care unele justificate de-altminteri — pe care acest document le-a suferit de atunci încoace, nu poate fi contestată influența salutară pe care a exercitat-o „Charta de la Atena" asupra dezvoltării arhitecturii şi urbanisticii mondiale din ultimele patru decenii.

Al cincilea congres, ținut la Paris, în 1937, pe tema „Locuința şi loasirul", fusese inițial conceput să dezbată materialul expoziției universale a cărei temă, conform propunerilor C.I.R.P.A.C.-ului, trebuia să fie „Expoziția internațională a locuinței" şi nu „Artă şi tehnică" în general, cum a fost pînă la urma. Oficialitatea franceză n-a răspuns la această propunere, cum n-a luat în considerație nici altă sugestie făcută în 1935 de Comitetul director: să se construiască la sud de Paris (la bastionul Kellermann), ca o anexă a Expoziției universale din 1937, o mare unitate cu apartamente pentru circa 3 000 de persoane. Proiectul, al cărui autor fusese Le Corbusier, urmarea să demonstreze practic cele mai bune soluții ale problemelor habitatului modern, în spiritul Unităților de locuit realizate de arhitectul francez după război la Marsilia, Nantes-Reze, Berlin sau Briey. Astfel, congresul s-a soldat doar cu întregirea teoretică a unor capitole din „Charta" şi cu decizia ca următorul C.I.A.M. să se țină în 1939 în S.U.A. Aceasta şi din pricină că un mare număr de membri europeni — W. Gropius, Moholy-Nagy, S. Giedion ş.a. — se aflau de cîțiva ani deja peste ocean, ca urmare a terorii hitleriste. Congresul nu s-a mai ținut însă din cauza izbucnirii războiului. Unele grupe şi-au continuat totuşi munca, chiar şi sub ocupația germană. Aşa a fost cazul grupului francez care a fundat în 1941 asociația A.S.C.O.R.A.L.*, sau al grupului olandez care a lucrat clandestin, pregătind proiectele reconstrucției Rotter-damului. Alte grupe şi-au pus problemele ce urmau sa devină actuale după război: grupul de la New York, intitulat C.I.A.M. — Chapter for Relief and Post-War-Planning (grupul C.I.A.M. pentru ajutor şi planificare postbelică),
format din Gropius, Lonberg-Holm, Richard Neutra, J. L. Sert, S. Giedion, Stamo Papadaki sau grupul englez, numit M.A.R.S.*, ce a avut o activitate remarcabilă, realizînd noi proiecte urbanistice pentru după război.

Al şaselea c.i.a.m., ținut după război, in 1947, la Bridgwater, Anglia, a fost inițiat de grupul M.A.R.S. Trecuseră zece ani de la ultima mtilnire-şi trebuiau deci, reformulate principal ?le țeluri şi analizată activitatea grupurilor. Bilanțul creației şi activitatea membrilor C.I.A.M.-urilor au fost expuse într-o lucrare a lui Giedion „A Decade of New Architecture" (Un deceniu de arhitectură noua), apărută la Ziirich în 1951.În al şaselea congres s-au precizat cele doua poziții deosebite ce vor contribui, in bună măsura, la criza c.i.a.m.-urilor de mai tîrziu. Ele au apărut in legătură cu raporturile dintre arhitectură şi estetică, domeniu pe care organizația nu-1 pusese încă niciodată, în mod expres, in dezbatere.

Al şaptelea congres ținut in 1949 la Bergamo, Italia, fără o temă precisă, a abordat cu deosebire problemele noilor oraşe şi cele ale noilor centre sociale. Congresul a adoptat definitiv „Grila C.I.A.M." la care se adăugaseră şi propune-ile făcute de grupul A.S.C.O.R.A.L., referitoare la standardizarea formatului planşelor. Ansamblul prescripțiilor prevăzute de grila c.i.a.m. a fost publicat în acelaşi an de revista „Architecture d'aujourd'hui". în dezbaterile celui de al şaptelea congres — la care au luat parte mulți arhitecți şi artişti tineri, s-au precizat şi mai mult deosebirile dintre cele două pozițî i principale, față de raportul arhitectură-estetică şi s-a ales un nou preşedinte, J. L. Sert.

Al optulea c.i.a.m., din 1951, organizat tot de grupul M.A.R.S., la Hoddesdon, lingă Londra, a avut ca temă „Inima oraşului". Se vădea acum orientarea C.I.A.M.-urilor din ultima perioadă spre problemele ridicate de relațiile dintre om şi oraş: „Drepturile pietonului", „Organizarea loisir-ului", „Condițiile de muncă şi locuință", etc. Cu acest prilej Le Corbusier a prezentat pentru prima oară, schițele urbanizării oraşului indian Chandigarh.

Al nouălea C.I.A.M. ținut în 1953 la Aix-en-Provence (Franța) a fost organizat de grupul A.S.C.O.R.A.L., avînd ca temă centrală, din nou Habitatul dar văzut într-o perspectivă nouă, lărgită, în care se reexaminau, in ultimă analiză, chiar relațiile dintre familie şi societate. Mulți membri, sesizmd faptul că organizația e amenințată de-un proces de „academizare", fenomen deloc neobişnuit după un sfert de veac de existență, congresul a încredințat unui grup de tineri arhitecți olandezi— Team X(*) —.organizarea următoarei intîlniri.

Al zecelea c.i.a.m., de fapt ultimul, s-a ținut în 1956, in Jugoslavia la Dubrovnik, tot pe tema generală a habitatului. Scopul adunării era însă atit de a completa, cit şi de a revizui unele capitole ale „Chartei de

la Atena", stabilind tezele unei noi „Charte a habitatului". Dar arhitectul Sert şi colaboratorii săi de la Universitatea Harvard, însărcinaţi cu redactarea acesteia, n-au mai izbutit să-şi îndeplinească misiunea din pricina dizolvării organizaţiei. Faţă de contestaţiile tinerilor membri ai grupului Team X, vechiul comitet director a demisionat in bloc, propunînd dizolvarea organizaţiei şi înfiinţarea alteia. Totuşi, peste trei ani a mai avut loc o întîlnire în Olanda la Otterlo, unde s-au continuat de fapt lucrările congresului al zecelea de la Dubrovnik. Rezultatul lucrărilor şi concluziile acestui ultim congres au fost publicate de Oscar Kewman sub titlul „C.I.A.M. 59 in Otterlo".
Cu toate criticile suferite, bilanţul de ansamblu al celor peste trei decenii de activitate a organizaţiei este departe de a fi negativ. Gropius afirma cu puţin înaintea morţii sale: „Acţiunea ci.a.m.-urilor a avut drept rezultat purificarea arhitecturii europene. Şi faptul cel mai important a fost nevoia resimţita de arhitecţi ca, într-o lume unde eforturile disperate creaseră confuzii, să-şi unească strădaniile într-un grup supranaţional, cu scopul de a studia multiplele aspecte ale problemelor pe care ei trebuiau să le înfrunte in totalitatea lor. Voinţa de a porni de la o concepţie de ansamblu care să se situeze mai presus de obiectivele particulare a determinat atitudinea, convingerile şi credinţa membrilor C.I.A.M.".

43. ARHITECTURA POSTMODERNĂ

•**POSTMODERNISMUL** Postmodernismul, prima mişcare relevantă, născută în jurul anului 1975 şi continuând până la sfârşitul anilor '80, se îndepărtează de schemele rigide ale raţionalismului, recuperând o relaţie istorică cu formele, dar dintr-o perspectivă plină de ironie şi deziluzie ce decurge din concepţia că activitatea de a construi poate avea o componentă ludică.

• **ORIGINILE**
Termenul postmodern, aplicat pentru prima oară în arhitectură în 1975 de teoreticianul Charles Jencks şi arhitectul Robert A. Stern, fusese adoptat anterior de critica literară pentru a indica recuperarea genului povestirii; structurat sub forma unei construcţii organice care să restituie cuvintelor sensul lor. Precedentele cele mai îndepărtate ale acestui stil arhitectonic au fost identificate în „tradiţionalismul" anilor '20; cu toate acestea, după cum am văzut şi explicat deja, preluarea limbajelor locale (sau legate de o perspectivă istorică), în combinaţie cu tehnicile şi logica constructivă _ modernă, constituie o exigenţă <fa're se simţise deja în Italia anilor '50 şi, la puţin timp după aceea, şi în Statele Unite ale Americii.

• **PROTAGONIŞTII** Un teoretician al aspiraţiilor postmo-dernismului este americanul Robert Venturi, autor, în 1962, al unui eseu asupra complexităţii şi contradicţiilor arhitecturii moderne. în cadrul mişcării postmoderne se va afirma reacţia faţă de *International Style.* Tot în direcţia postmodernis-mului se îndreptase şi Philip Johnson, arhitect cu vederi largi care a colaborat la realizarea Seagram Building, exemplu elocvent de *International Style.* Această tendinţă este evidentă în operele din anii 70, precum Roofless Church din New Harmony, unde referinţa la corturile tradiţionale ale indienilor din America se înscrie în cadrul istoricismului. Spre sfârşitul anilor 70, când realizează AT&T Building la New York (p. 189), arhitectul american creează unul dintre edificiile *cult* ale limbajului post-modern. Adevărata inovaţie constă în raportul dialectic dintre modernitate şi istorie, conferind un aer retro şi elegant imaginii zgârie-norului. în loc să fie o emblemă a modernităţii, acesta poate fi definit drept o clădire istorică, chiar dacă istoria în cauză este cea a Americii, ţară care, mai mult decât oricare alta la acea vreme, pare să se proiecteze în viitor.
Primul care a introdus în limbajul arhitectural contemporan stilurile istorice (clasicism, baroc, neoclasicism), fie şi cu o intenţie provocatoare, a fost Charles Willard Moore (1925-1995). Cu celebra Piaţă Italia, concepută pentru comunitatea italiană din New Orleans, în amintirea ţării de origine, Moore recreează un loc al nostalgiei, cu o înfăţişare kitsch şi, tocmai din acest motiv, cu atât mai autentic: precum domul din Milano cu bila de sticlă sau turnul din Pisa, iluminat pe dinăuntru. Jencks remarcă: „O clădire postmodernă este, pe scurt, o clădire care comunică simultan la cel puţin două niveluri în acelaşi timp: celorlalţi arhitecţi şi unei minorităţi care înţelege semnificaţiile proprii arhitecturii, şi unui public mai vast sau locuitorului din acel loc pe care îl interesează alte probleme, precum confortul, construcţia tradiţională şi stilul de viaţă." Pe aceste ambiguităţi mizează poetica postmodernismului, a cărei celebrare oficială se regăseşte în „Strada Novissima", a lui Hans Hollein (1934), prezentată la Bienala de la Veneţia care a fost condusă de arhitectul italian Paolo Portoghesi. Chiar Portoghesi a fost cel care, graţie şi stu-diilor sale asupra secolului al XVII-leaîn Italia, a repropus valoarea istorică a tradiţiei ca materie arhitecturală pentru noi creaţii. O asemenea concepţie îi va permite să dea curs noilor exigenţe ale

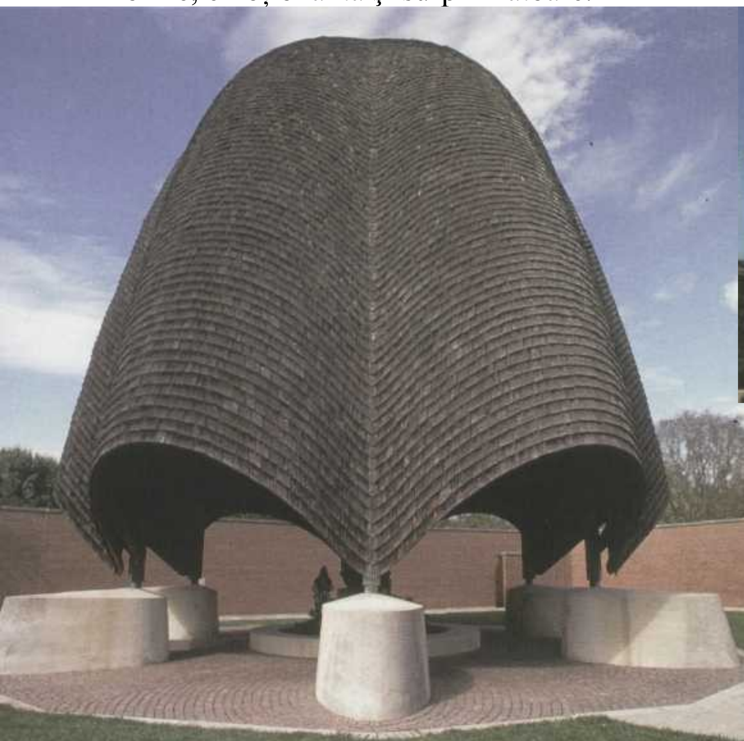
comunităţii musulmane din Roma, realizând celebra şi grandioasa moschee din Centrul Cultural Islamic, în aceeaşi direcţie, dar într-un context omogen, se încadrează şi arhitectura multiformă a englezului James Stirling (1926-1992), care reuneşte forme istorice consacrate, precum turnul, în noua Staatsgalerie şi în şcoala de muzică din Stuttgart, concepute ca elemente ale aceluiaşi complex arhitectonic. Marele depozitar al memoriei este oraşul însuşi.

În Schutzenstrasse din Berlin, italianul Aldo Rossi (1931-1997) citează din trecut ca şi cum arhitectura însăşi ar fi cea care s-ar povesti: astfel, faţada clădirilor poate prezenta rigoarea severă a celor din Florenţa secolului al XVII-lea.

Poetica postmodernă este atât de flexibilă, încât permite evoluţii cu totul neaşteptate. Este ceea ce se petrece, spre exemplu, în cazul Humana Buil-ding a americanului Michael Graves (1934), care deplasează centrul căutărilor arhitectonice din domeniul citării în cel al reinventării. Efortul, încununat de succes, constă în renunţarea la aspectul rece al zgârie-norului „în formă de cutie" în favoarea unei alte forme, emoţionantă şi surprinzătoare.

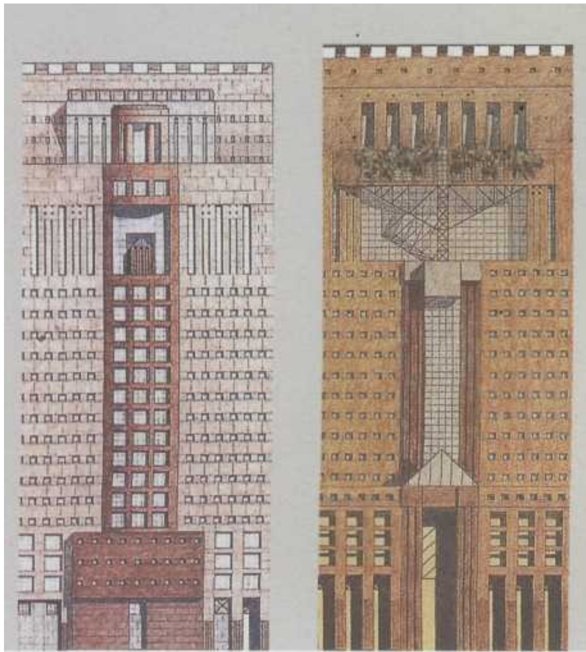


Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni, Carlo Aymonino şi alţii, *Clădirile INA-Casa,* 1949-1950. Roma, cartierul Tiburtino. Dispunerea artificial neregulată a clădirilor rezidenţiale, utilizarea materialului local şi asimetria deliberată recuperează tradiţiile arhitecturii populare romane.



Philip Johnson, *Roolless Church,* 1960. New Harmony (Indiana).







Wallace Kirkman Harrison, *New Metropolitan Opera House - vedere nocturnă,* 1959-1966. New York, Lincoln Center. Arcadele monumentale vădesc o lectură în cheie istorică a noilor limbaje arhitectonice.

Michael Graves, *Humana Building,* 1982. Louisville (Kentucky).
Zgârie-norul găzduieşte 27 de etaje de birouri. Soclul dinspre stradă al clădirii se prezintă ca un fel de portic ce caracterizează traseul în faja blocului.

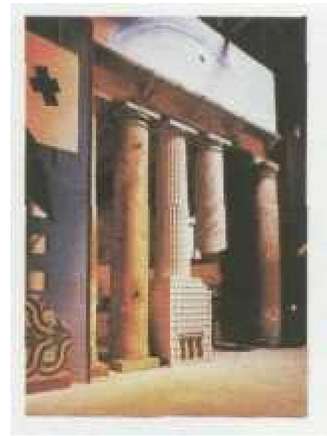




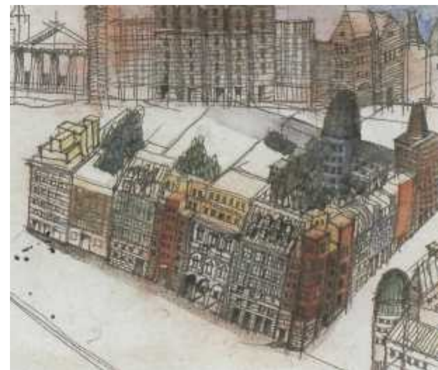
James Stirling, *Vedere asupra noii Staatsgalerie şi a şcolii de muzică,* 1977-1996. Stuttgart (Baden-Wurttemberg, Germania).

Philip Johnson, *AT&T Building (American Telephone & Telegraph Company),*
1978-1982. New York. înalt de aproape 200 de metri, zgârie-norul este îmbrăcat în granit roz care îndulceşte şi înnobilează structura de oțel, terminându-se cu un fel de fronton Chippendale.





Hans Hollein, *Fațadă pentru Strada Novissima in cadrul expoziției „Prezenta trecutului",* 1980. Bienala din Veneția



Aldo Rossi, *Proiect pentru o clădire rezidențială în Schutzenstrasse,* 1992-1998. Berlin.

La stinga: James Stirling, *Galeria Statuilor din noua Staatsgalerie,* 1977-1996. Stuttgart (Baden-Wurttemberg, Germania



Aldo Rossi, *Proiect pentru Teatro del Nuovo Mondo,* 1980. Bienala de la Veneția.

44. DECONSTRUCTIVISM ÎN ARHITECTURA

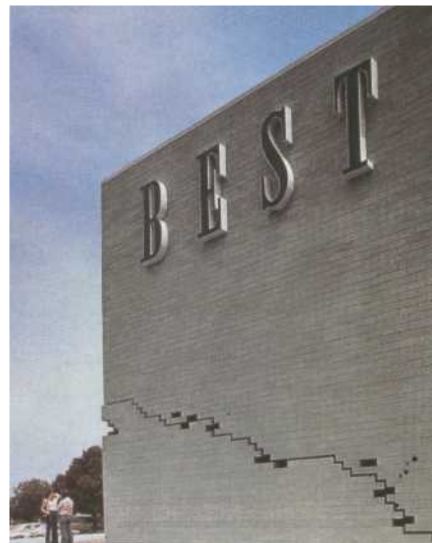
• DECONSTRUCTIVISMUL Termenul „deconstructivism" se referă la metoda de analiză a textului introdusă de filozoful francez Jacques Derrida cu care au colaborat, în momente diferite, arhitecţi precum elveţianul Bernard Tschumi (1944) şi americanul Peter Eisenman (1932). într-un eseu din 1984, Derrida răstoarnă expresia *destruktion* (distrugere), folosită de Heidegger, pentru a-i atribui semnificaţia pozitivă de „deconstrucţie": procedeu prin care, în analiza textuală, se dezvăluie „construcţiile" artificiale, adesea inconştiente şi, oricum, întotdeauna implicite.
Dezvoltându-se începând cu jumătatea anilor '80, concepţia legată de deconstructivism (nu a fost nici o mişcare şi nici un stil propriu-zise, având baze mai degrabă filozofice decât teoretice) îşi face intrarea oficială în istoria arhitecturii în anul 1988: în vara acestui an, Philip Johnson şi Marc Wigley amenajează, la Museum of Modern Art din New York, expoziţia cu titlul *Deconstructi-vistArchitecture,* în timp ce, cu câteva luni în urmă, la Tate Gallery din Londra avusese loc deja primul *International Symposium on Deconstruction,* deschis nu numai arhitecţilor, ci şi artiştilor, în general.

• PRECEDENTELE Deşi expoziţia din New York plasează naşterea şi dezvoltarea deconstructi-vismului în anii '80, trebuie să considerăm ca antecedente semnificative lucrările grupului SITE Incorporated *(Sculpture in the Environment),* societate întemeiată de James Wines (1932) în anul 1969. Arhitectul din Illinois definea drept *de-architecture* o artă expresivă, bazată pe ironie, care nu dispreţuia limbajele extreme, precum benzile desenate, şi punea în discuţie logica de fier a consumismului american. Pentru lanţul de supermarketuri Best Products, SITE inventează clădiri care par a fi în ruină: la sediul supermarke-tului din Houston, înaltul zid exterior este ştirbit şi pare gata să se prăbuşească, în timp ce la sediul din Sacra-mento, la ora deschiderii, se asistă la prăbuşirea aparentă a unui colţ al clădirii, care se desprinde şi se transformă în intrare.

• PROTAGONIŞTII Deconstructivismul (care, cu ocazia expoziţiei de la New York, număra deja opere ale lui Frank O. Gehry, Peter Eisenman, Bernard Tschumi, precum şi ale grupului de arhitecţi vienezi Him-melblau Bau-Coop şi ale arhitectei irakiene Zaha Hadid) nu s-a limitat numai la afectarea, lezarea, ştirbirea solidităţii unei clădiri, ci a ajuns să răstălmăcească chiar sensul arhitecturii. Prea puţin se mai păstrează din senzaţia de armonie şi desăvârşire a unei clădiri. Fiecare proiect devine autonom, dând libertate maximă fanteziei autorului. Adesea este ca şi cum mâna unui gigant ar fi strivit ceea ce iniţial fusese o casă tradiţională sau ca şi cum un întreg complex rezidenţial ar fi fost zguduit de o rea-ranjare telurică care a lăsat însă totul în picioare. Dar fiecare neregularitate este reală: dacă zidul pare strâmb, acesta chiar este strâmb; dacă tavanul coboară pe neaşteptate, încât „cutia" clădirii pare să fie strivită, chiar aşa şi este.
Clădirile apar, astfel, ca o metaforă a lumii actuale, devenind şi o critică implicită la adresa *International Style* pentru care omul era o fiinţă în exclusivitate raţională. Deconstructivismul, în schimb, după cum atrage atenţia şi Peter Eisenman, care se trăgea din experienţele moderniste ale grupului de arhitecţi New York Five, pendulează între „raţiune şi nebunie", asociindu-se oarecum cu postmodernismul, dacă nu din alt motiv, cel puţin pentru că îşi aflase în persoana lui Philip Johnson o figură de primă referinţă. Un rol însemnat îl joacă şi proiectarea computerizată; în aceste cazuri, programul furnizează autonom soluţiile în funcţie de deformarea prestabilită.



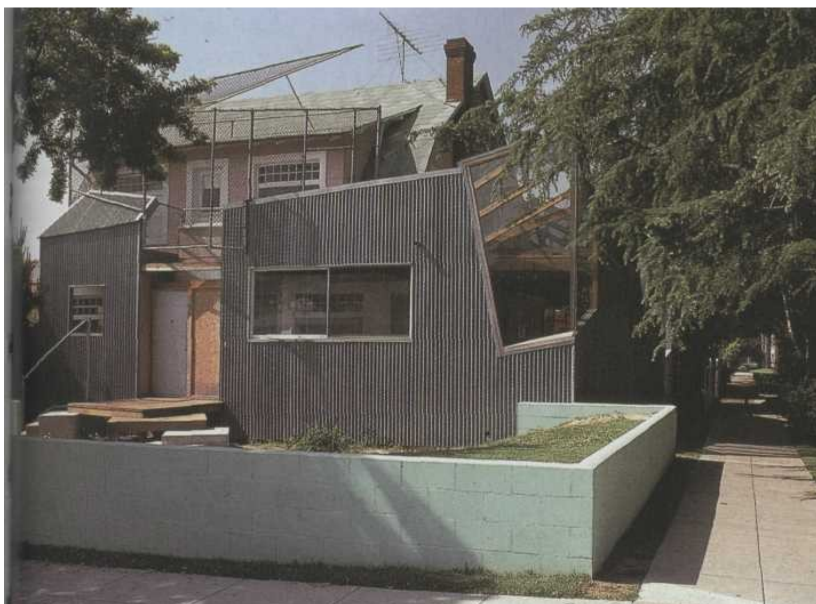
:

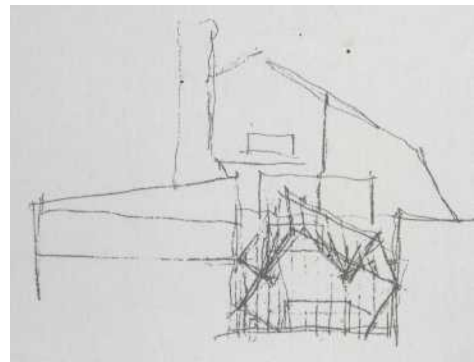


SITE Incorporated
„Notch showroom" la Supermarketul Best Products, 1977. Sacramento (California).

James Wines şi SITE Incorporated, *„Indeterminated lacade showroom" -Supermarketul Best Products,* 1975. Houston (Texas).

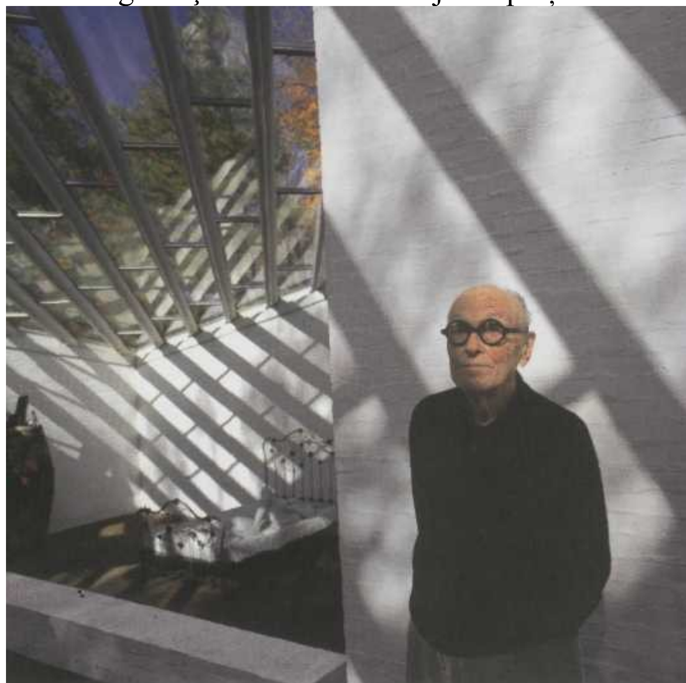






Frank 0. Gehry, *Casa Gehry,* 1978. Santa Monica (California). în 1977, Gehry proiectează pentru familie o restructurare a unei „vechi case, uniformă, dar plăcută", într-un cartier anonim din Santa Monica. Noua casă devine un fel de manifest al **deconstructivismului** şi îl face celebru în toată lumea pe arhitectul

canadian. Folosind materiale reziduale, tablă ondulată, plase metalice, Gehry adaugă o bucătărie, sufrageria şi terasa care înconjoară parţial clădirea preexistentă.



Arhitectul Philip Johnson, la peste ■ nouăzeci de ani, sub acoperişul de sticlă al casei sale din Cincinnati



Peter Eisenman, *Aronoff Center for Design and Ari, University of Cincinnati,* **1988-1996. Cincinnati** (Ohio). Deformarea structurală a complexului a fost obținută cu ajutorul calculelor procesate de programe informatice complexe.